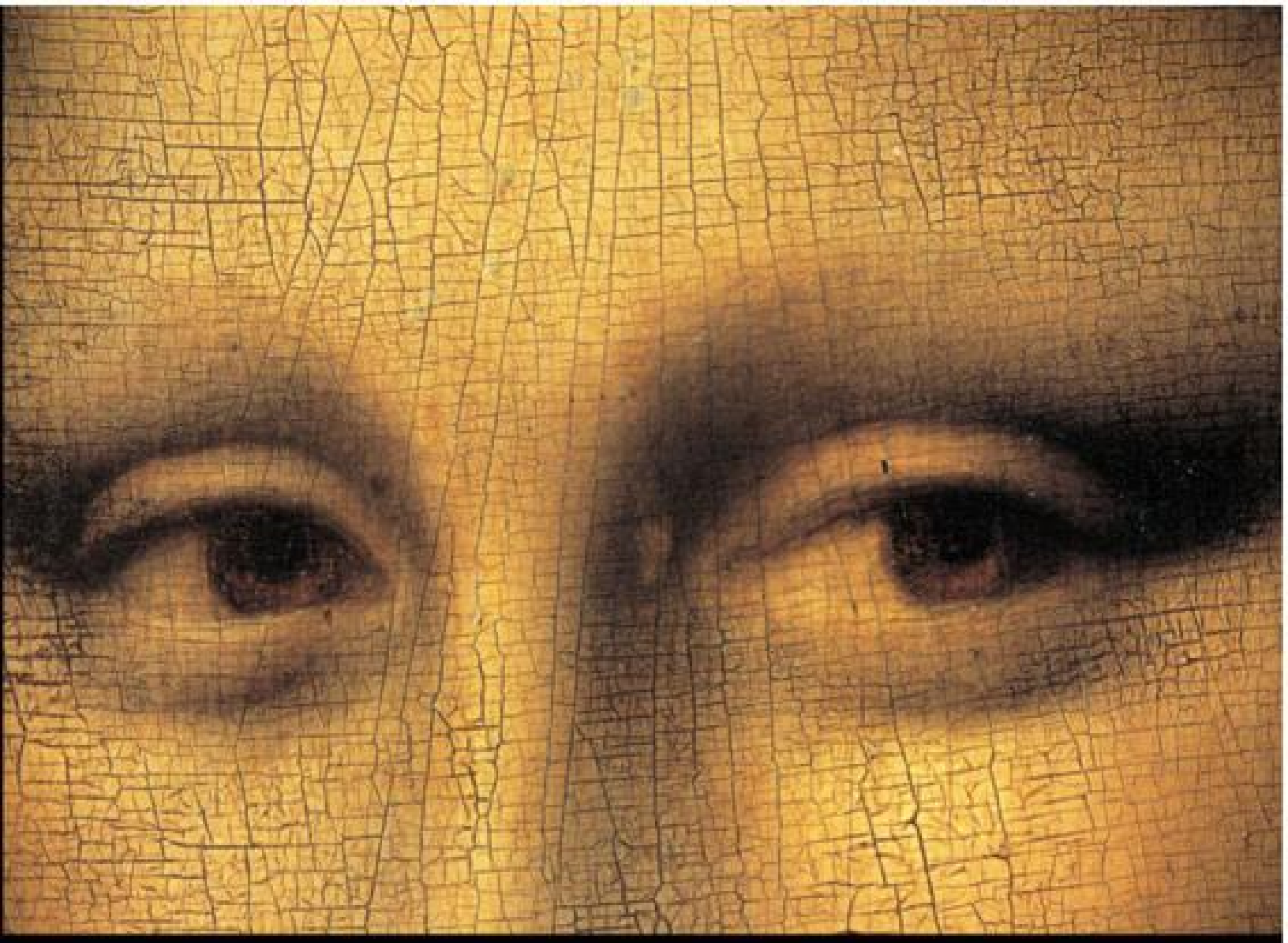


CAPODOPERE ALE ARTEI

DIN ANTICHITATE PÂNĂ ÎN PREZENT

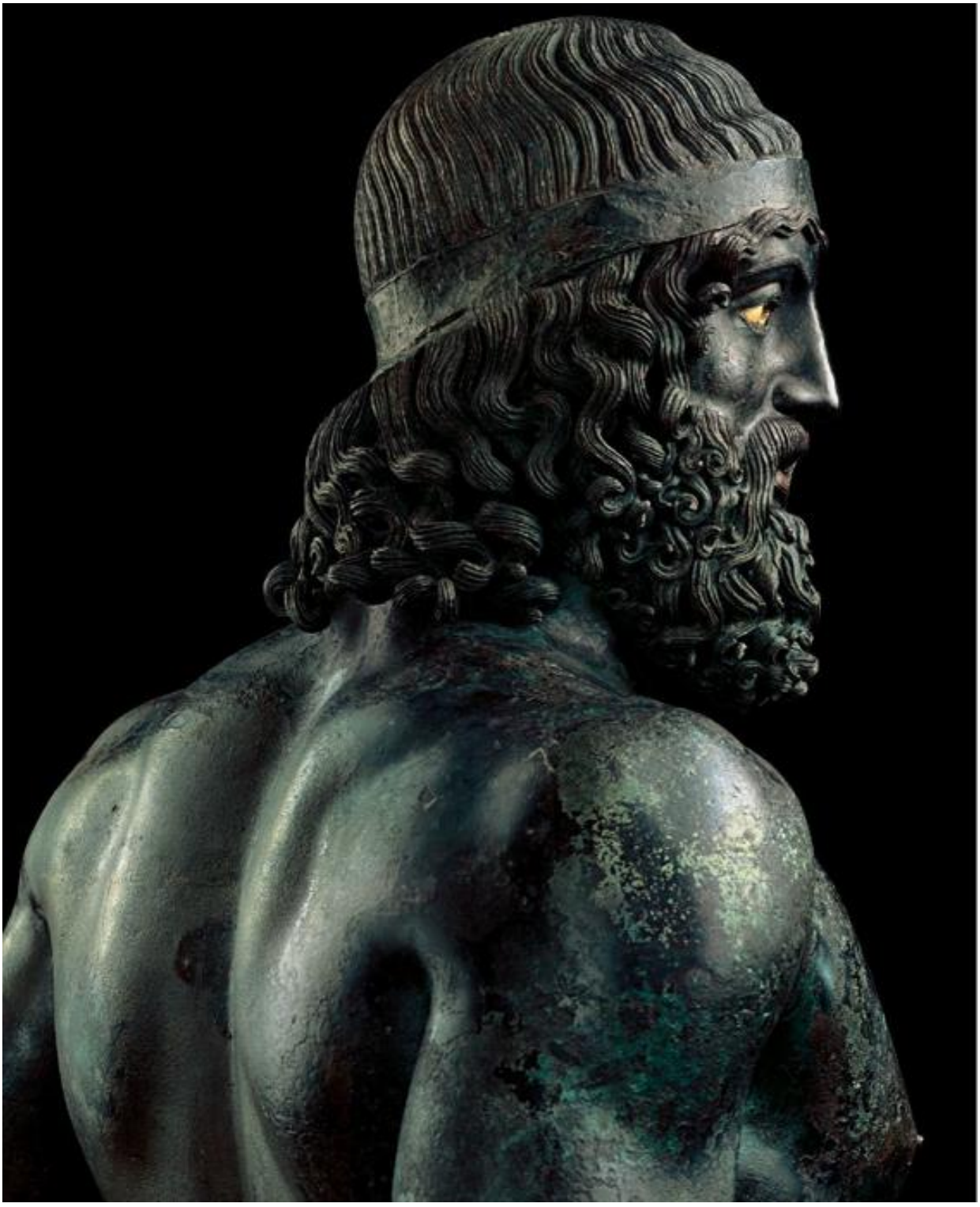
Lucia Gasparini • Serena Marabelli

O EDIȚIE LITERA

Table of Contents

Cover Page
Capodopere ale artei
INTRODUCERE
MASCA LUI TUTANKHAMON
APOLLO DIN VEII
DISCOBOLUL Miron
BRONZURILE DIN RIACE
VENUS DIN MILO
CAL ÎN GALOP
GAL MURIND
BUDDHA DIN GANDHARA
MAESTÀ - Duccio di Buoninsegna
CICLU DE FRESCE DIN VIAȚA SFÂNTULUI FRANCISC - Giotto
BUNAVESTIRE - Simone Martini
RETABLUL DIN CORTONA - Fra Angelico
PORTRETUL SOȚILOR ARNOLFINI - Jan van Eyck
ALTARUL MONTEFELTRO - Piero della Francesca
PRIMĂVARA (ALEGORIA PRIMĂVERII) - Sandro Botticelli
HRISTOS MORT - Andrea Mantegna
CINA CEA DE TAINĂ - Leonardo da Vinci
PIETÀ - Michelangelo
DAVID - Michelangelo
FURTUNA Giorgione
MONA LISA Leonardo da Vinci
ADORAȚIA MAGILOR Albrecht Dürer
LOGODNA FECIOAREI Rafael
GRĂDINA DESFĂTĂRILOR LUMEȘTI Hyeronimus Bosch
CAPELA SIXTINĂ Michelangelo
ȘCOALA DIN ATENA Rafael
PUNEREA LUI HRISTOS ÎN MORMÂNT Pontormo
VENUS DIN URBINO Tițian
CELE PATRU ANOTIMPURI Arcimboldo
POPAS ÎN TIMPUL FUGII ÎN EGIPT Caravaggio
TRIPTICUL COBORÂRII DE PE CRUCE Peter Paul Rubens
RĂPIREA PROSERPINEI Gian Lorenzo Bernini
RONDUL DE NOAPTE Rembrandt
LAS MENINAS Diego Vel ázquez
FATA CU TURBAN Jan Vermeer
SOSIREA BUCENTAURULUI ÎN ZIUA DE ÎNĂLȚARE Canaletto
AMOR ȘI PSYCHE Antonio Canova
ÎNCORONAREA LUI NAPOLEON Jacques -Louis David
3 MAI – ÎMPUȘCAREA REVOLTAȚILOR MADRILENI Francisco Goya
LIBERTATEA CONDUCÂND POPORUL Eugène Delacroix
MARELE VAL Katsushika Hokusai

VAMA ȘI MADONNA DELLA SALUTE LA VENEȚIA William Turner
SĂRUTUL Francesco Hayez
DEJUN PE IARBĂ Édouard Manet
BĂUTORII DE ABSINT Edgar Degas
BAL LA MOULIN DE LA GALETTE Pierre -Auguste Renoir
NUFERI ALBAȘTRI Claude Monet
NOAPTE ÎNSTELATĂ Vincent van Gogh
FEMEI TAHITIENE PE PLAJĂ Paul Gauguin
DIVAN JAPONEZ Henri Toulouse -Lautrec
MONT SAINTE-VICTOIRE Paul Cézanne
ȚIPĂTUL Edvar Munch
GÂNDITORUL Auguste Rodin
DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON Pablo Picasso
SĂRUTUL Gustav Klimt
DANSUL Henri
MUZĂ ADORMITĂ Constantin Brâncuși
MOSCOVA I – PIAȚA ROȘIE Wassily Kandinsky
AMANȚII René Magritte
PERSISTENA MEMORIEI Salvador Dalí
GUERNICA Pablo Picasso
BIRD (PASĂRE) Jackson Pollock
LUMINILE CĂSNICIEI Marc Chagall
MARILYN MONROE Andy Warhol
RECLINING MOTHER AND CHILD Henry Moore
INDICE
CREDITE FOTOGRAFICE



CAPODOPERE ALE ARTEI

texte LUCIA GASPARINI, SERENA MARABELLI

editor proiect VALERIA MANFERTO DE FABIANIS

coordonare editorială GIORGIO FERRERO

design PATRIZIA BALOCCO LOVISETTI

LITERA

București
2018

CUPRINS

INTRODUCERE 6

MASCA LUI TUTANKHAMON 8

APOLLO DIN VEII 12

DISCOBOLUL Miron 14

BRONZURILE DIN RIACE 18

VENUS DIN MILO 22

CAL ÎN GALOP 24

GAL MURIND 26

BUDDHA DIN GANDHARA 30

MAESTÀ Duccio di Buoninsegna 32

CICLU DE FRESCE DIN VIAȚA SFÂNTULUI FRANCISC Giotto 36

BUNAVESTIRE Simone Martini 40

RETABLUL DIN CORTONA Fra Angelico 44

PORTRETUL SOȚILOR ARNOLFINI Jan van Eyck 46

ALTARUL MONTEFELTRO Piero della Francesca 48

PRIMĂVARA (ALEGORIA PRIMĂVERII) Sandro Botticelli 50

HRISTOS MORT Andrea Mantegna 54

CINA CEA DE TAINĂ Leonardo da Vinci 56

PIETÀ Michelangelo 58

DAVID Michelangelo 62

FURTUNA Giorgione 64

MONA LISA Leonardo da Vinci 66

ADORAȚIA MAGILOR Albrecht Dürer 68

LOGODNA FECIOAREI Rafael 70

GRĂDINA DESFĂTĂRILOR LUMEȘTI Hyeronimus Bosch 72

CAPELA SIXTINĂ Michelangelo 76

ȘCOALA DIN ATENA Rafael 80

PUNEREA LUI HRISTOS ÎN MORMÂNT Pontormo 84

VENUS DIN URBINO Tițian 86

CELE PATRU ANOTIMPURI Arcimboldo 88

POPAS ÎN TIMPUL FUGII ÎN EGIPT Caravaggio 90

TRIPTICUL COBORÂRII DE PE CRUCE Peter Paul Rubens 94

RĂPIREA PROSERPINEI Gian Lorenzo Bernini 98

RONDUL DE NOAPTE Rembrandt 102

LAS MENIÑAS Diego Velázquez 104

FATA CU TURBAN Jan Vermeer 106

SOSIREA BUCENTAURULUI ÎN ZIUA DE ÎNĂLȚARE Canaletto 108

AMOR ȘI PSYCHE Antonio Canova 110

ÎNCORONAREA LUI NAPOLEON Jacques-Louis David 112

3 MAI – ÎMPUȘCAREA REVOLTAȚILOR MADRILENI Francisco Goya 116

LIBERTATEA CONDUCÂND POPORUL Eugène Delacroix 118

MARELE VAL Katsushika Hokusai 120

VAMA ȘI MADONNA DELLA SALUTE LA VENEȚIA William Turner 122

SĂRUTUL Francesco Hayez 124

DEJUN PE IARBĂ Édouard Manet 126

BĂUTORII DE ABSINT Edgar Degas 130

BAL LA MOULIN DE LA GALETTE Pierre-Auguste Renoir 132

NUFERI ALBAȘTRI Claude Monet 134

NOAPTE ÎNSTELATĂ Vincent van Gogh 136

FEMEI TAHITIENE PE PLAJĂ Paul Gauguin 138

DIVAN JAPONEZ Henri Toulouse-Lautrec 142

MONT SAINTE-VICTOIRE Paul Cézanne 144

ȚIPĂTUL Edvar Munch 146

GÂNDITORUL Auguste Rodin 148

DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON Pablo Picasso 150

SĂRUTUL Gustav Klimt 152

DANSUL Henri Matisse 154

MUZĂ ADORMITĂ Constantin Brâncuși 156

MOSCOVA I – PIAȚA ROȘIE Wassily Kandinsky 158

AMANȚII Rene Magritte 160

PERSISTENȚA MEMORIEI Salvador Dalí 162

GUERNICA Pablo Picasso 164

BIRD (PASĂRE) Jackson Pollock 166

LUMINILE CÂSNICIEI Marc Chagall 168

MARILYN MONROE Andy Warhol 170

RECLINING MOTHER AND CHILD Henry Moore 172

INDICE 174

1 Detaliu din frescele Capelei Sixtine, Michelangelo
2 Bronzurile din Riace, Statuia A (Muzeul Național, Reggio Calabria)
5 Leonardo da Vinci, *Doamna cu hermină* (Muzeul Czartoryski, Cracovia)

INTRODUCERE

În peisajul editorial contemporan istoria artei ocupă un rol primordial atât pentru cantitatea cât şi pentru calitatea volumelor publicate; acest fapt nu trebuie considerat insolit dacă ne gândim la fascinaţia şi la puterea de comunicare a operei de artă, calităţi ce justifică un interes tot mai mare din partea cititorului. Devine astfel datorie indispensabilă a celui care scrie să clarifice conţinutul volumului şi liniile directoare pe care le-a urmat în proiectul său.

Se doreşte nu numai delectarea ochilor, ci şi hrănirea spiritului, contribuind în acelaşi timp la adăugarea încă unei mici cote la cunoaşterea picturilor şi sculpturilor celebre, precum şi la înlesnirea redescoperirii altor lucrări poate mai puţin cunoscute.

Operele care au fost alese aici pentru a reprezenta *capodoperele artei* apar ca pietre de temelie ale culturii şi istoriei unor popoare diferite şi îndepărtate şi traversează un arc de timp extrem de vast care pleacă din Egiptul lui Tutankhamon ca să ajungă în America lui Andy Warhol. S-a alcătuit o selecţie firesc necesară, care nu ar vrea să nedreptăţească nici o cultură şi nici o epocă, dar care, din păcate, a trebuit să omită mult pentru a se focaliza pe cele mai importante momente ale istoriei artei din toate timpurile.

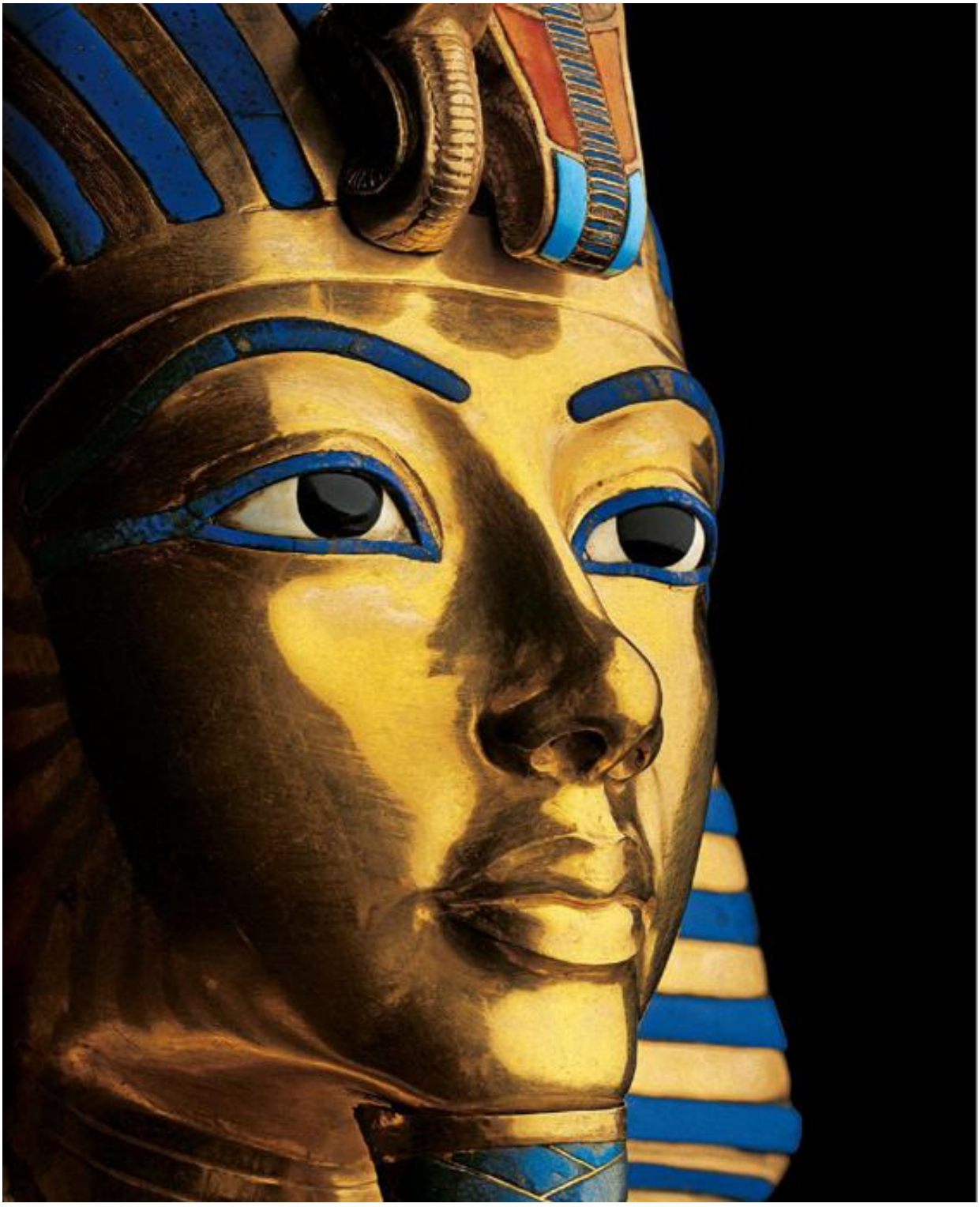
De regulă, când avem de a face cu acest gen de opere se foloseşte termenul *capodoperă*, dar ce sunt de fapt capodoperele? Putem oare numi astfel acele expresii artistice absolute care, deşi diferite stilistic şi tematic, au ştiut să se afirme în istorie trecând dincolo de gusturi personale şi de genuri ca să devină purtătoare de valori universale care depăşesc vremurile şi situaţiile în care au fost create? Dincolo de o valoare estetică şi culturală intrinsecă şi de înalt nivel, aceste opere se caracterizează prin faptul că reprezintă acele pietre de temelie din istoria artei care au marcat ritmul schimbărilor, al modelor şi al stilurilor, transformându-se în referinţe fundamentale pentru artiştii din toate epocile: la ele s-a privit şi se priveşte pentru a înţelege evoluţia artei de-a lungul secolelor.

A răsfoi această carte înseamnă să arunci o privire asupra lumii, aşadar să priveşti cele mai marcante mărturii lăsate de om în toate epocile istorice.

Măreţia operelor de artă constă tocmai în prezentarea sub cea mai înaltă ţinută estetică a urmăririi vizuale a modului de gândire, a universului conceptual şi cultural, a modalităţii de raportare la viaţă a unei întregi epoci sau a unui singur artist iluminat.

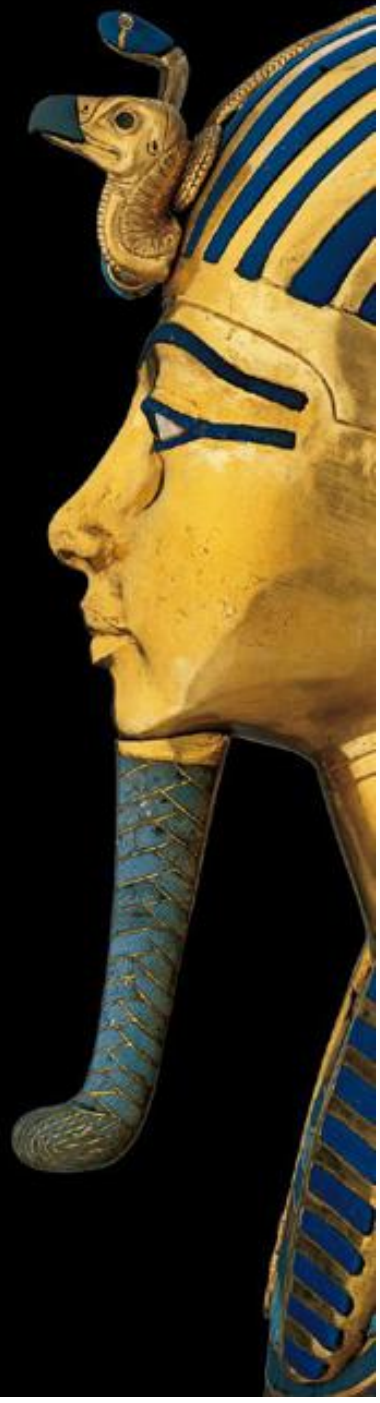
Aceste pagini se propun ca o călătorie pasionantă ce permite cititorului să descopere felul în care, dintotdeauna, omul s-a confruntat cu marile teme ale vieţii, divinului, frumuseţii, umanităţii şi esenţei existenţei. Asemenea aspecte sunt cercetate de artişti foarte îndepărtaţi unii de ceilalţi ca epocă, formaţie, cultură şi provenienţă, care reuşesc să facă să vibreze sufletul privitorului, să-l facă să reflecteze şi să îl emoţioneze şi astăzi cu o putere nemaiauzită. Această imediateţe este marele noroc şi imensa bogăţie a artei: barierele lingvistice şi culturale sunt depăşite de forţa de expresie a culorii şi a imaginilor care înlesnesc comunicarea între lumi diferite şi înţelegerea semnificaţiilor profunde, mergând la inima celui care ştie să privească.

6 Antonio Canova, *Amor şi Psyche* (Muzeul Ermitaj, Sankt-Petersburg)



MASCA LUI TUTANKHAMON

CCA 1330 I.HR., MUZEUL EGIPTEAN, CAIRO



Urcat pe tron la numai nouă ani, Tutankhamon a fost faraonul copil al Dinastiei XVIII cu viaţă foarte scurtă şi va muri în circumstanţe misterioase la numai 19 ani – însă cu glorie nepieritoare. Marea lui acţiune politică a fost să restabilească vechile credinţe religioase modificate de predecesorul său Akhenaton, care abandonase cultul principalelor divinităţi ale regatului în favoarea venerării exclusive a discului solar Aton. Venerat ca zeu după moarte, lui Tutankhamon i-a fost dăruită o zestre funerară ce se numără printre cele mai frumoase din Valea Regilor şi, cu siguranţă, cel mai bine păstrată. O serie de vicisitudini norocoase au permis ca mormântul faraonului să rămână nedescoperit până în 1922 când arheologul englez Howard Carter l-a regăsit, readucând astfel la lumină incredibilul său tezaur.

Printre cele mai frumoase piese păstrate azi la Muzeul Egiptean din Cairo se află somptuoasa mască funerară datată la circa 1330, un artefact extraordinar de orfevrărie şi mozaic de pietre semipreţioase.

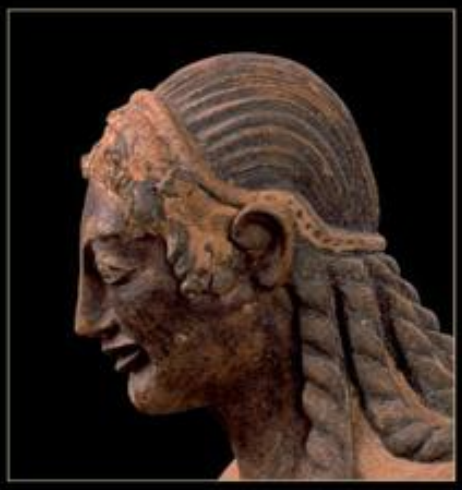
Masca, pusă să protejeze chipul mumificat al faraonului, este realizată din aur, material extrem de preţios şi deosebit de potrivit să păstreze strălucirea şi să înlesnească jocul de transparenţe care înfrumuseţează percepţia vizuală a artefactului.

Suprafaţa sa este fin lucrată şi împodobită cu cornalină, cu lapislazuli şi cu pastă de sticlă în striaţiile nemesului de pe cap, al diademei de pe frunte, al detaliilor de pe faţă şi al elaboratului colier de pe piept, în timp ce ochii sunt lucraţi prin umplere cu cuarţ alb şi obsidian negru a alveolelor sculptate în aur.

Acest giuvaier splendid este completat de o inscripţie magico-religioasă încrustată pe spatele măştii ca să apere capul în drumul de după moarte şi care conferă operei o notă de şi mai mare sacralitate. (SM)

APOLLO DIN VEII

Secolul VI î.Hr., Muzeul Etrusc din Villa Giulia, Roma



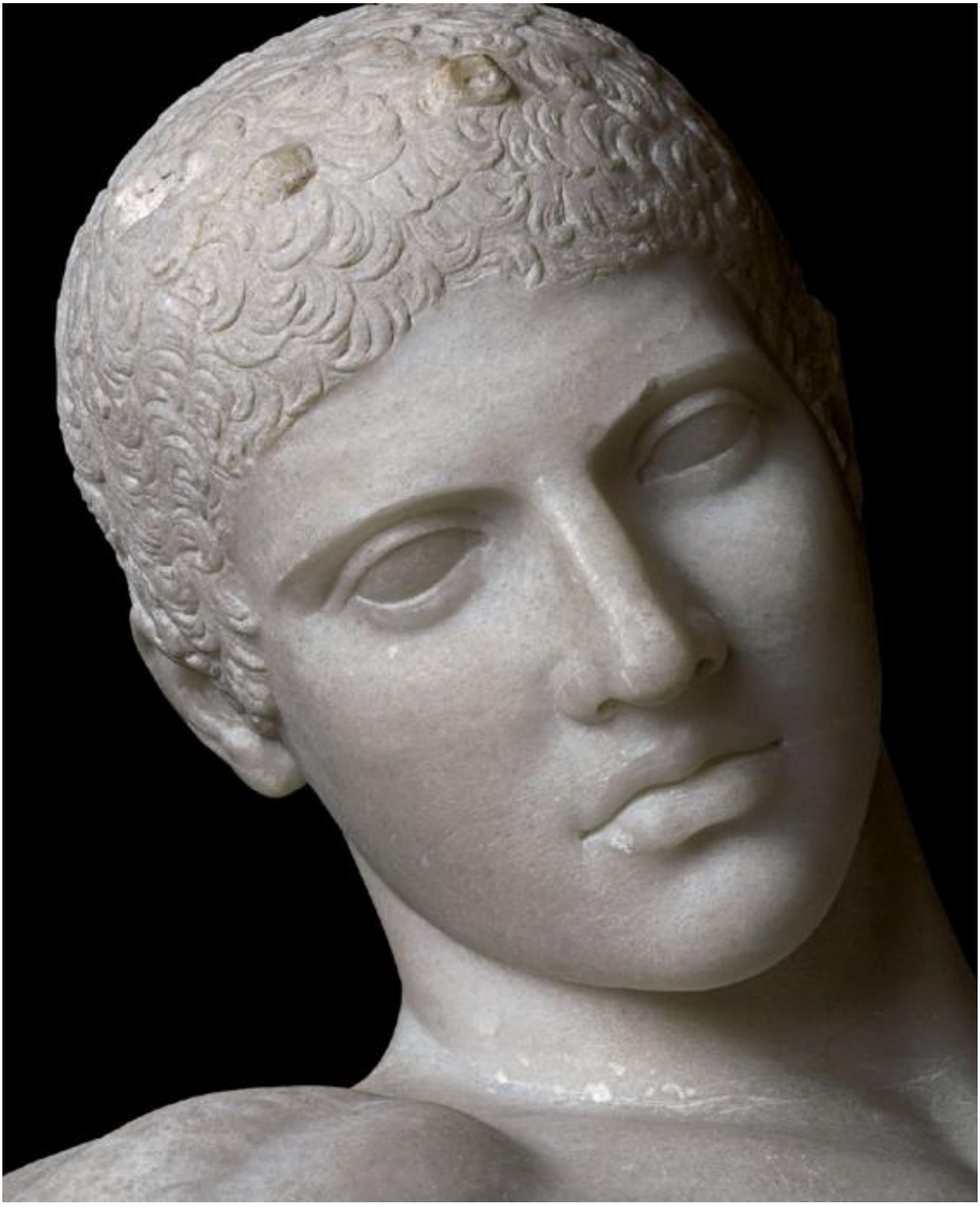
Statuia din teracotă policromă care îl reprezintă pe Apollo şi provine din templul din Veii este una dintre capodoperele artei etrusce datată către sfârşitul secolului VI î.Hr.

Alături de alte unsprezece statui, lucrate toate cel puţin în mărime naturală, aceasta împodobea grinda principală de coamă a acoperişului templului, ridicându-se la circa doisprezece metri înălţime; obiceiul de a aşeza statui de divinităţi deasupra templului era legat de dorinţa de a indica un *temenos* ceresc, adică de a preciza spaţiul zeilor. Prezenţa divinităţilor, garantată de simulacrele acestora, asigura protecţie locului sacru de dedesubt.

Alăturată de cea a lui Hercule, statuia nara mitul disputei dintre zeu şi erou pentru cerboaica împodobită cu coarne de aur, consacrată zeiţei Artemis.

Apollo este îmbrăcat cu o tunică cu falduri regulate şi exacte şi cu o pelerină scurtă; trupul lui pare să înainteze spre dreapta cu braţul drept ridicat şi îndoit, în vreme ce intuim că braţul stâng cobora de-a lungul corpului, probabil ţinând în mână arcul. Grupul sculptural a fost conceput pentru o unică vedere laterală din profil, care corespundea cu latura templului pe unde trecea drumul de acces către sanctuar.

Volumetria echilibrată a siluetelor şi finele disimetrii sesizabile pe silueta lui Apollo, mai cu seamă la cutia toracică şi pe chip, arată că autorul era un maestru activ în Veii, centru cunoscut pentru producţia plastică din teracotă, care a atins un înalt nivel de calitate artistică şi tehnică. El cunoştea în amănunt deformările optice vizibile în sculptură la mare distanţă sau în perspectivă unghiulară puternică. Astfel se explică realizarea de volume grandioase şi insistenţa artistului în a sculpta în profunzime şi a releva din abundenţă detalii încât să se reconstruiască just unitatea vizuală necesară în compoziţie. (LG)



DISCOBOLUL

Miron (Copie), 450 î.Hr., Muzeul Național Roman, Roma

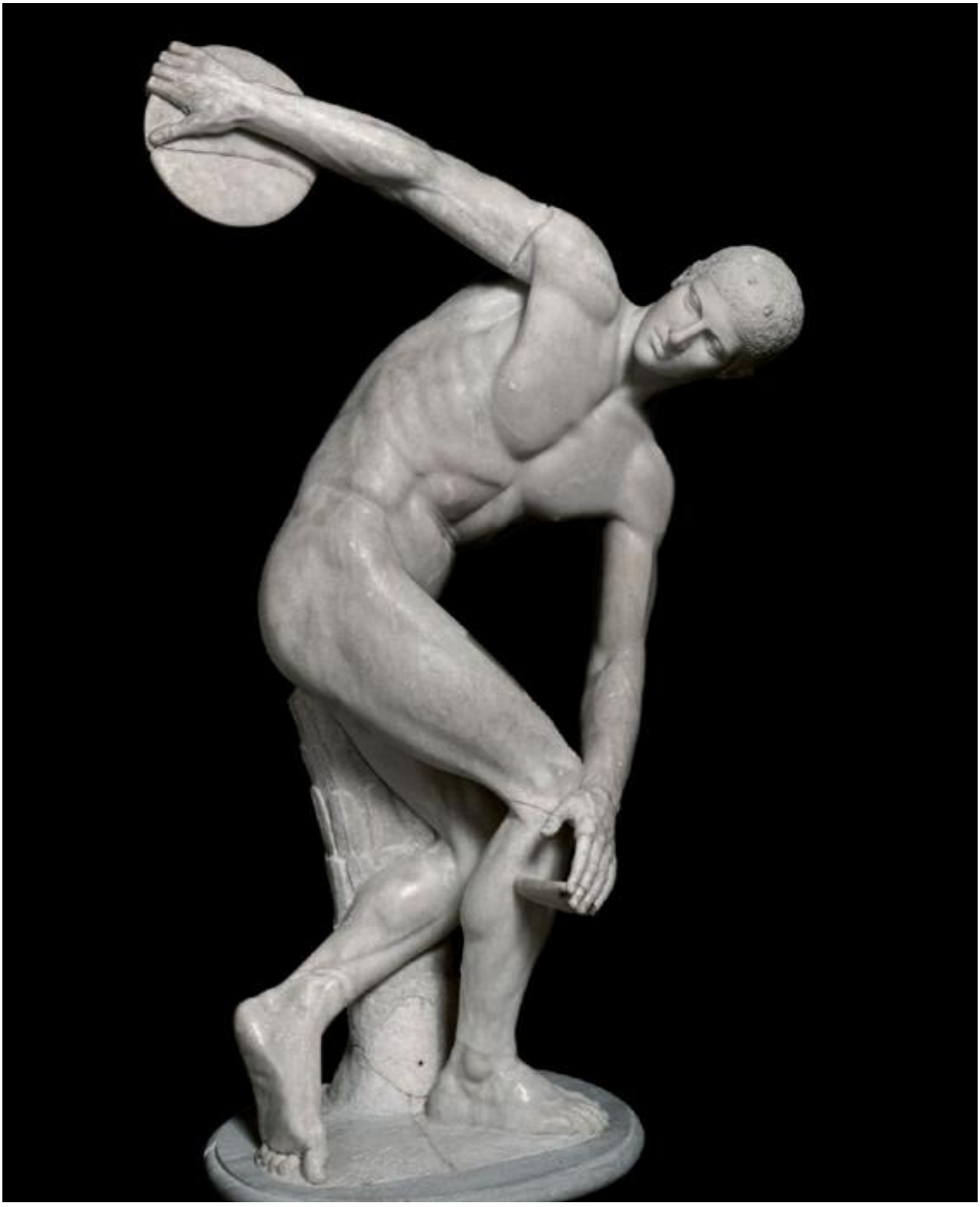
Celebra operă păstrată la Muzeul Național Roman (Museo Nazionale Romano) din Roma este o copie romană din marmură după originalul grecesc din bronz realizat de sculptorul atenian Miron probabil în jurul anului 450 î.Hr. În afara copiei mai sus menționate și numită *Discobolul Lancelotti* după numele familiei proprietare, există și altele care însă nu sunt reproduceri la fel de fidele cu originalul lui Miron.

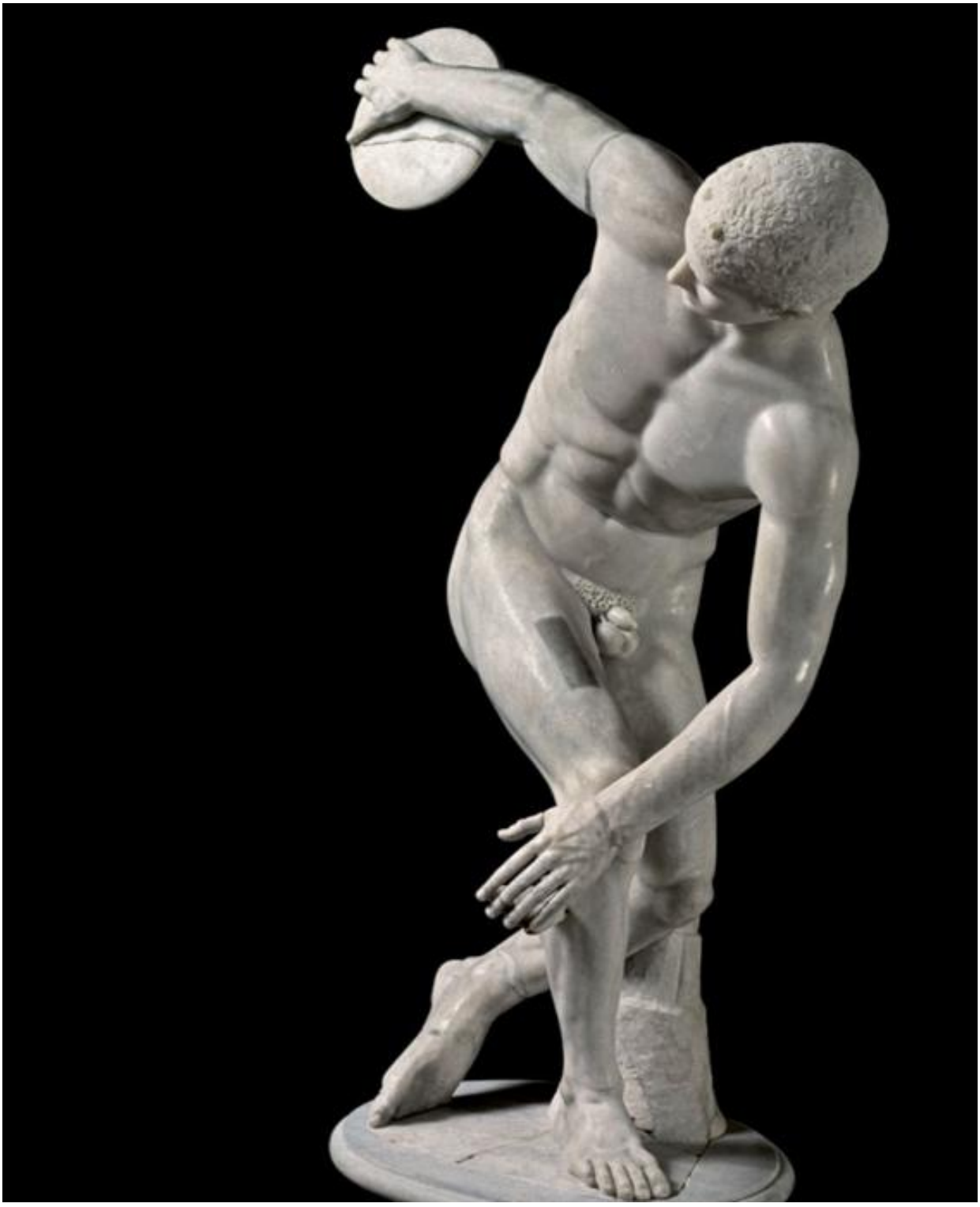
Subiectul reprezentat este un atlet tânăr surprins în momentul final al aruncării discului: este deci vorba despre unul dintre primele și cele mai reușite exemple sculpturale de reprezentări umane în mișcare.

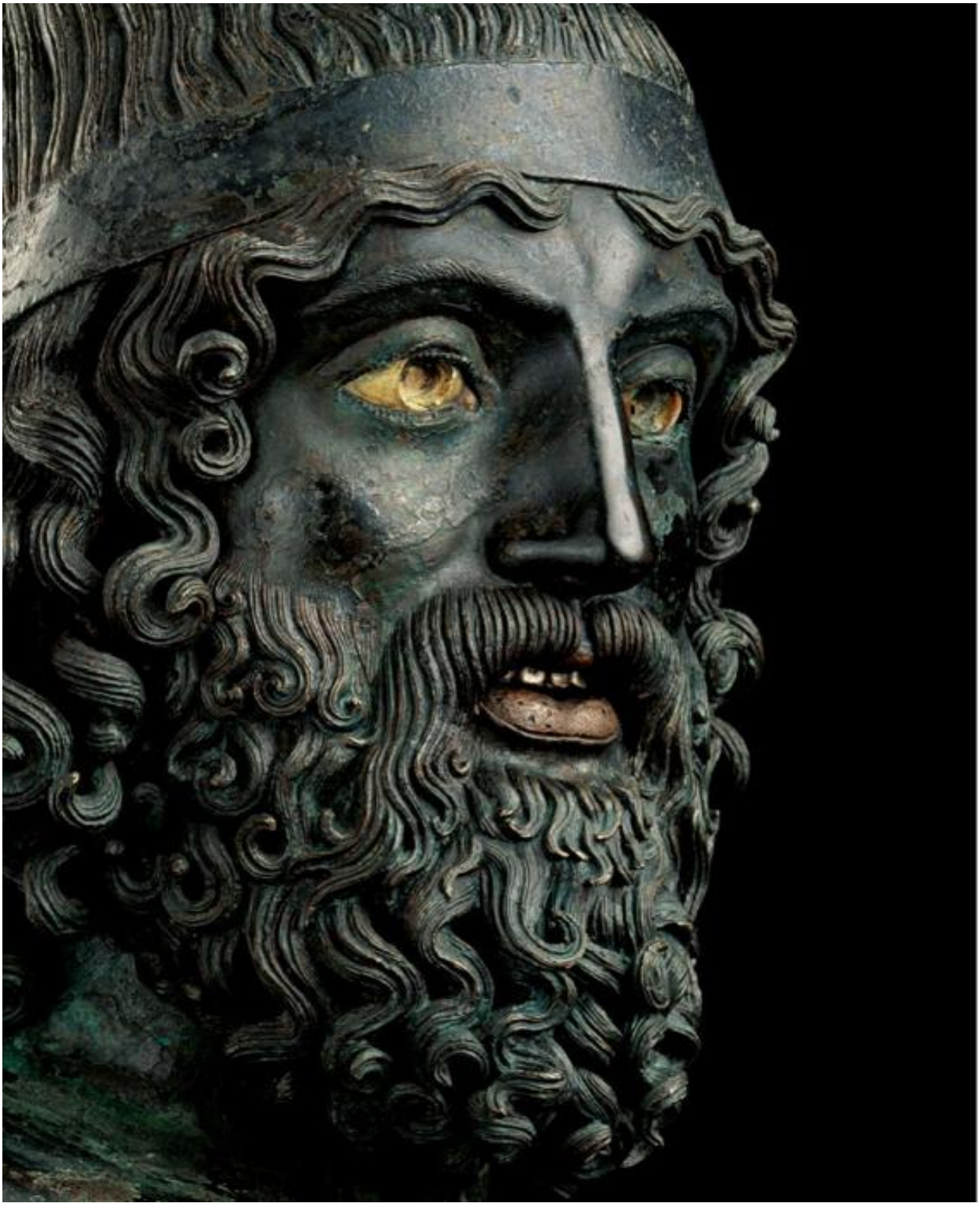
Trupul tânărului, care are drept unic punct de vedere posibil latura dreaptă, este aplecat și în răsucire astfel încât să imprime aruncării elan maxim. Axa în jurul căreia se rotește silueta este piciorul drept, ușor îndoit și cu mușchii încordați, pe când celălalt picior, la rândul lui îndoit și dus puțin în spate, este sprijinit de pământ doar cu degetele. Bustul, lucrat cu deosebită atenție pentru detaliile anatomice, e răsucit spre dreapta, iar mușchii pectorali și abdominali sunt încordați pentru a sublinia efortul fizic al atletului. Brațul stâng se sprijină cu încheietura de genunchiul drept, în timp ce brațul drept este încordat și întins spre spate ca să țină discul.

Sculptura este caracterizată stilistic de o predominanță netă a liniei asupra volumului, încât aceasta, construită mai mult pe verticală, prezintă o absență decisă a tridimensionalității. Atenția generală pentru profilurile corpului și ale capului dăruiesc operei lui Miron mare echilibru și eleganță formale în care ideea de mișcare este sugerată cu intensitate fără însă a priva trupul de propria-i frumusețe.

Copia a fost atribuită perioadei lui Antoninus Pius (cca 140 d.Hr.) datorită numeroaselor analogii ale feței atletului cu portretele perioadei; îi lipsesc poate, față de originalul de bronz, o anumită vivacitate și naturalețe, înlocuite de un inerent academism. (SM)







BRONZURILE DIN RIACE

SECOLUL V Î.HR., MUZEUL NAȚIONAL, REGGIO CALABRIA

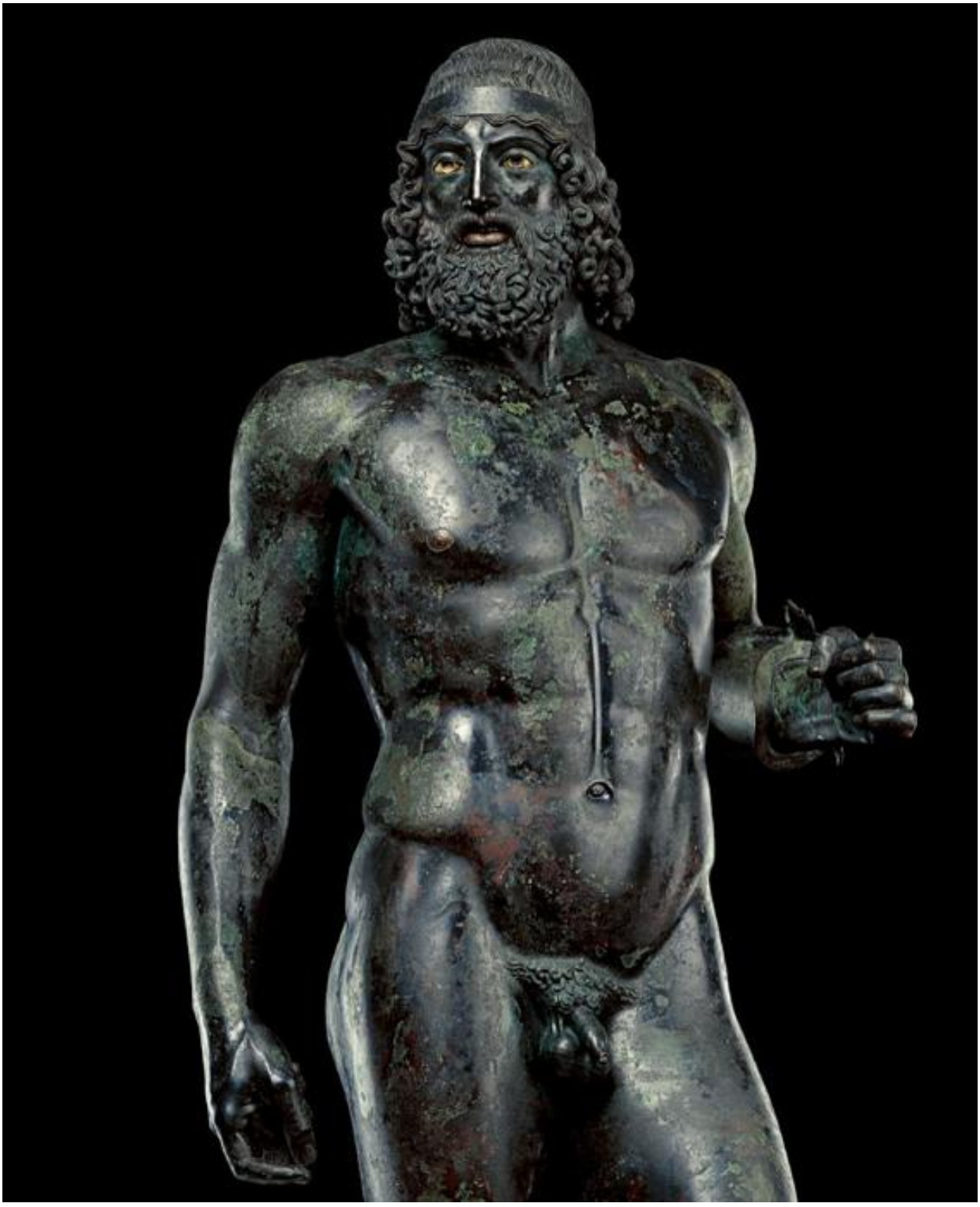
Cele două statui celebre din bronz își datorează numele norocoasei lor regăsiri din 1972 în apele calabreze din dreptul localității Riace.

Se presupune că au făcut parte din încărcătura unei corăbii romane care probabil naviga spre Roma și a naufragiat în apele mării din zonă. E posibil ca lucrările să fi fost luate ca pradă de război în Grecia în timpul unei campanii care duce cu gândul la Sulla sau poate la Nero. Nici azi oamenii de știință nu sunt de acord asupra semnificației și funcției celor două statui; singurul lucru cert este că nu sunt contemporane, ci probabil executate la diferență de circa douăzeci de ani una de cealaltă. Ambele au fost realizate din bronz, cu excepția buzelor și a sfârcurilor, care sunt din cupru, și a dinților care au fost cizelați în argint; ochii sunt modelați cu fildeș și pastă de sticlă colorată.

Războinicul cu păr bogat prezintă un trup viril, nud, subiect privilegiat al statuilor clasice, care aici este glorificat după un model ideal în care se combină conceptele și imaginile tradiționale ale zeului, ale atletului și ale eroului. Structura anatomică, cu mișcarea ei ușoară, evită orice efect static: trupul se mișcă în spațiu și generează spațiu în jur. Brațele nu coboară de-a lungul corpului, ci sunt desprinse de acesta, unul ca să susțină scutul, celălalt probabil ca să țină lancea. Înaltă de doi metri, această statuie înfățișează o imagine puternică și vitală care culminează cu chipul mândru; gura întredeschisă, poate pentru o răsuflare, tensionează toracele și imprimă un suflu de viață întregii opere.

Războinicul cu coif prezintă și el o asemănare de fond cu imaginile clasice de zei și de atleți, însă tratamentul suprafețelor anatomice se diferențiază tehnic de statuia anterioară în așa fel încât să te facă să te gândești la o altă epocă.

Și în acest caz poziția corpului, cu o mișcare ușoară de sprijin pe șold și pe picioarele situate oblic față de cap, conferă siluetei un început de mișcare care depășește definitiv frontalitatea rigidă arhaică. În schimb, chipul are o expresie mai galeșă și mai gânditoare decât cea a războinicului descris anterior. (LG)



VENUS DIN MILO

SECOLUL II Î.HR., MUZEUL LUVRU, PARIS

Această reprezentare a zeiței dragostei este admirată în toată lumea și recunoscută drept chintesență a frumuseții feminine; corpul care se dezvoltă suplu și spiraliform, coapsele ample, talia înaltă, sânii depărtați, umerii înguști și capul relativ mic reprezintă idealul feminin după canoanele estetice clasice ale elenismului târziu.

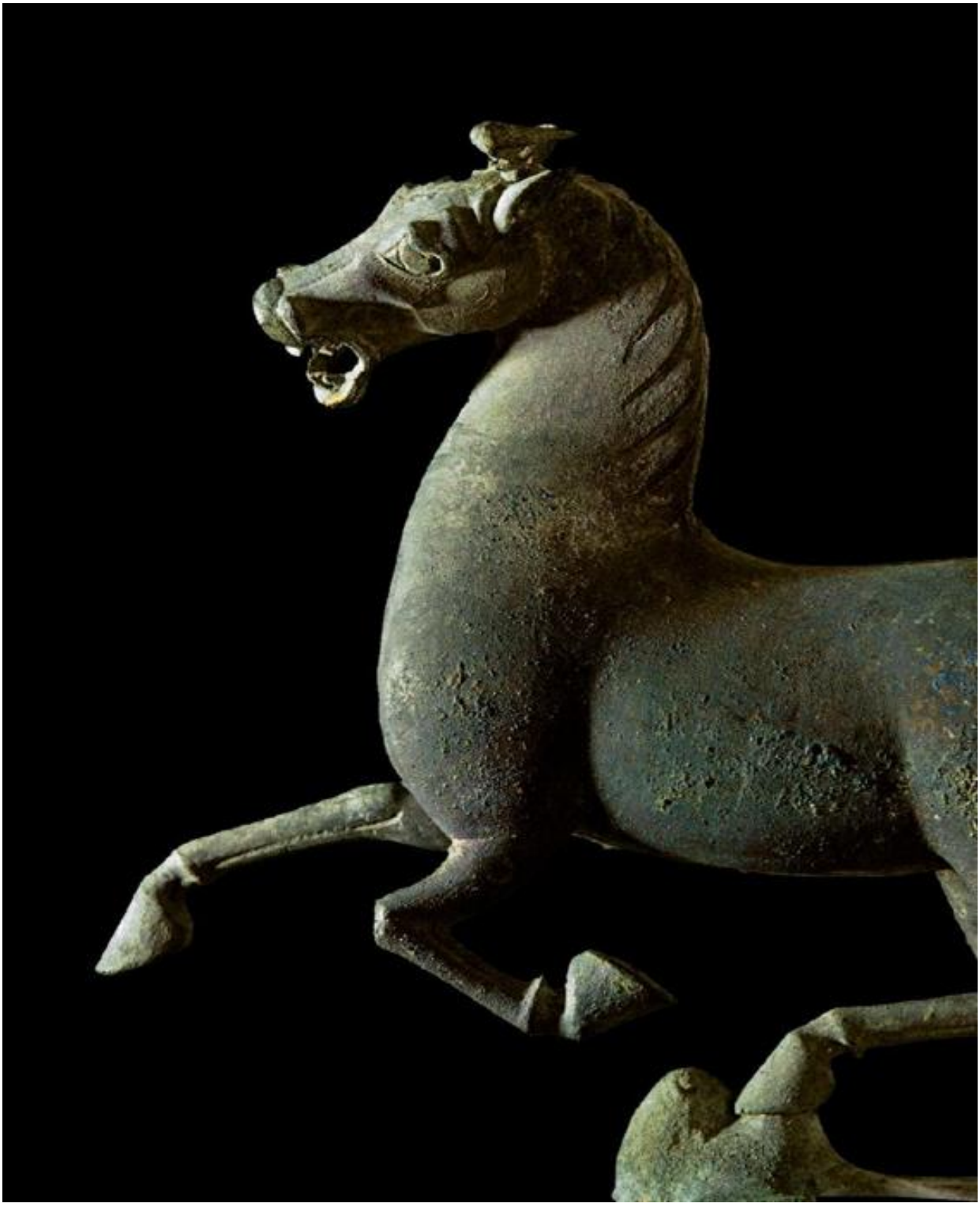
Silueta nu este statică, ci străbătută de o mișcare dulce și delicată datorată faptului că trupul își sprijină greutatea pe piciorul drept, în timp ce gamba stângă se înclină spre dreapta zeiței. În sens contrar acestei mișcări, bustul se îndreaptă spre stânga.

Rezultatul echilibrului dinamic astfel creat este o siluetă care se impune privirii prin mișcarea ei elegant sinuoasă. Jocul de greutăți și forțe era completat de prezența brațelor care se întindeau în față.

Gâtul lung și întins susține frumosul chip cu oval prelungit și cu frunte triunghiulară care sunt încadrate de podoaba capilară ondulată cu cărare la mijloc și strânsă în creștet de o panglică din care scapă o șuviță: ochii mici privesc în depărtare și buzele sunt ușor încordate.

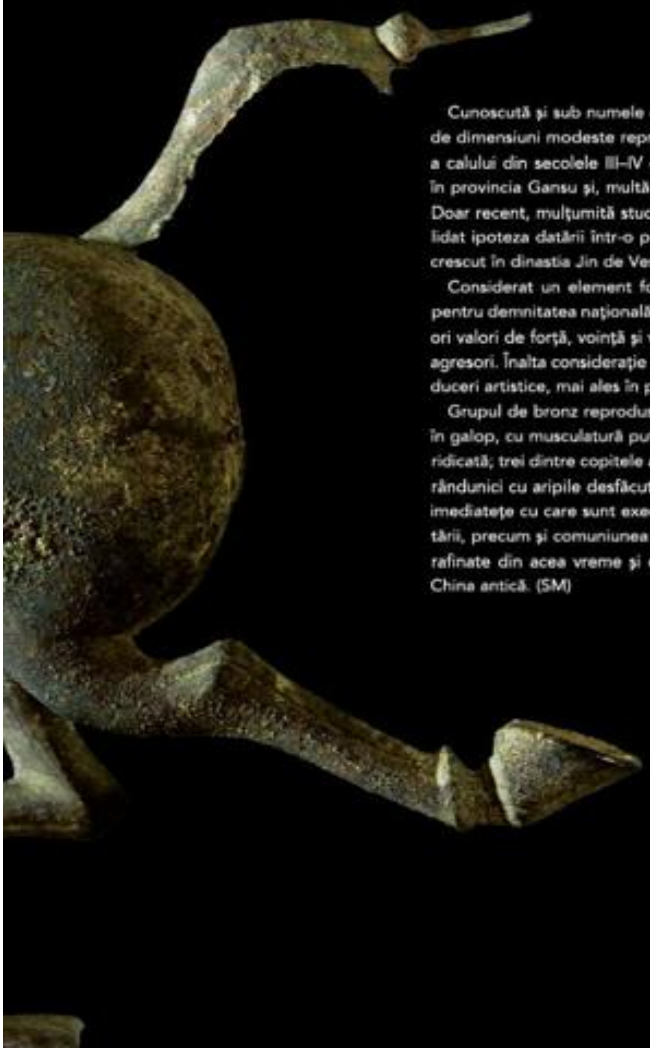
O mantie largă a alunecat până pe coapse în falduri bogate dezvelind frumusețea trupului divin și, în același timp, creând un contrast eficace între partea nudă și senzuală a trupului și cea înveșmântată. Mișcarea faldurilor bogate în umbre și moliciuni subliniază un ulterior contrast: piciorul care susține greutatea corpului este ascuns sub faldurile stofei, în vreme ce, pe acela lipsit de efort, materialul este întins și lipit cât să dezvăluie formele.

Tocmai datorită alcătuirii siluetei prin asemenea contraste și mișcări spiraliforme a fost posibilă datarea statuii lui Venus din Milo cam pe la jumătatea secolului II Î.Hr. (LG)



CAL ÎN GALOP

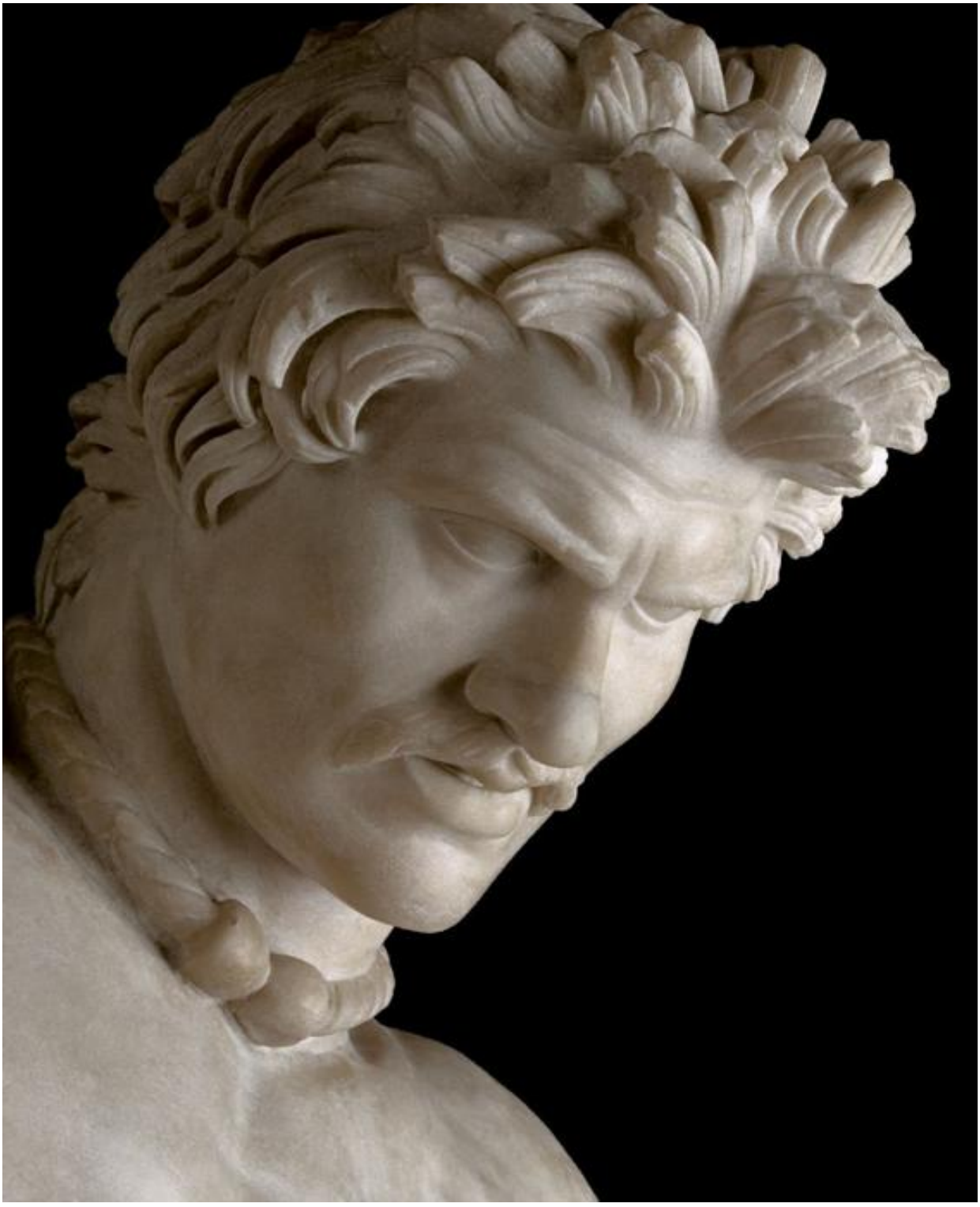
Secolele III–IV d.Hr., Muzeul de Istorie al provinciei Gansu, Lanzhou



Cunoscută şi sub numele de *Cal aşezat pe o rândunică în zbor*, această sculptură din bronz de dimensiuni modeste reprezintă una dintre cele mai interesante mărturii ale artei chinezeşti a calului din secolele III–IV d.Hr. Artefactul a fost găsit într-un mormânt din Leitai la Wuwei în provincia Gansu şi, multă vreme, realizarea lui a fost datată în timpul dinastiei Han de Est. Doar recent, mulţumită studiului făcut pe anumite monede găsite în acelaşi mormânt, s-a validat ipoteza datării într-o perioadă ceva mai târzie şi execuţia lucrării i s-a atribuit unui artist crescut în dinastia Jin de Vest.

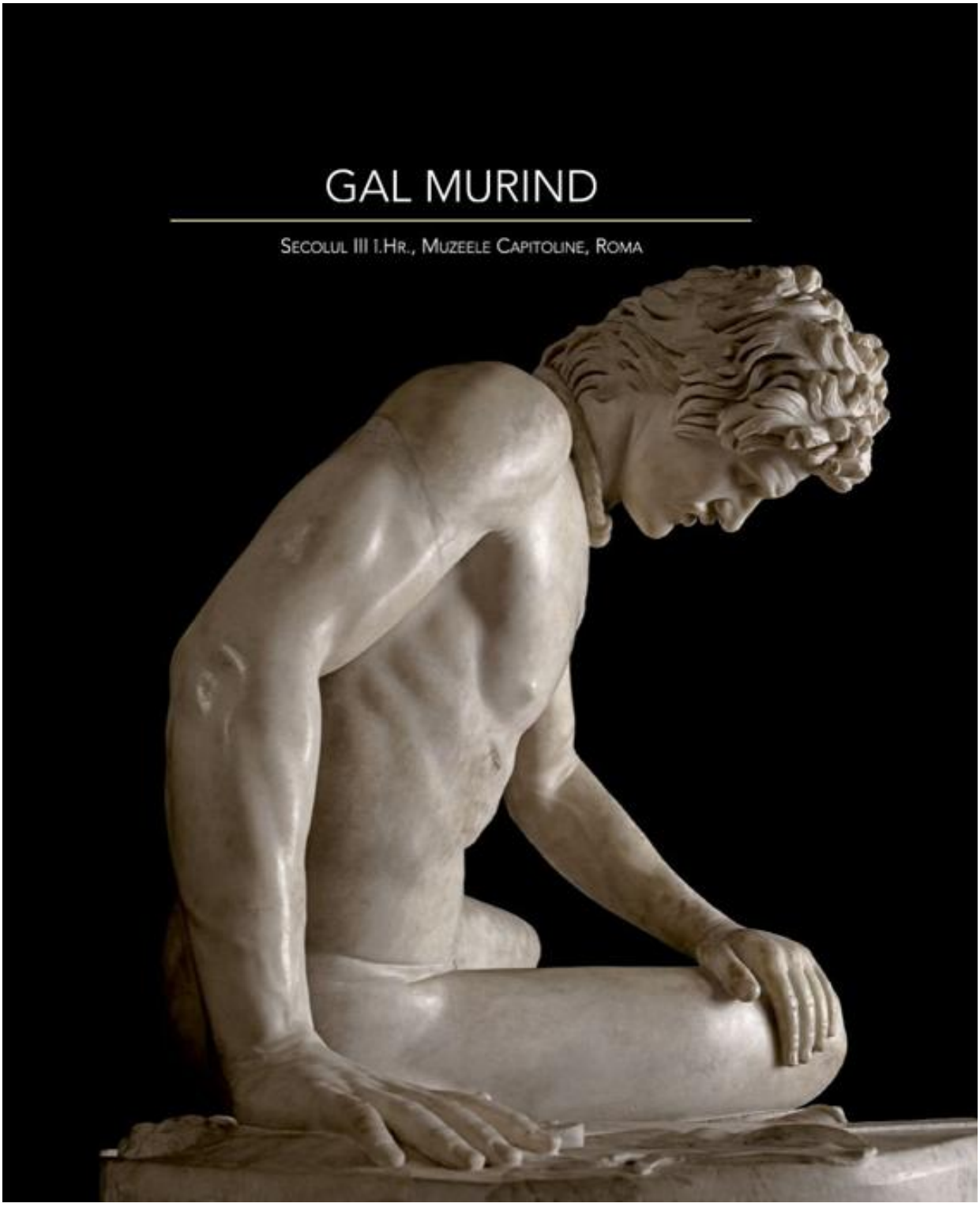
Considerat un element foarte important în apărarea militară a imperiului şi reprezentativ pentru demnitatea naţională a Chinei Hanilor şi a dinastiilor ulterioare, calului i se atribuie deseori valori de forţă, voinţă şi viteză, caracteristici indispensabile pentru a-i învinge şi supune pe agresori. Înalta consideraţie ce i se atribuia a fost motivul principal al numeroaselor sale reproduceri artistice, mai ales în pictură şi sculptură, executate de artizanatul local vivace.

Grupul de bronz reprodus aici este cel mai cunoscut din acea perioadă şi înfăţişează un cal în galop, cu musculatură puternică şi viguroasă, cu capul uşor înclinat spre stânga şi cu coada ridicată; trei dintre copitele animalului sunt înălţate în aer, iar a patra se sprijină pe spatele unei rândunici cu aripile desfăcute în zbor. Deşi scena este imposibil de imaginat în natură, marea imediateţe cu care sunt executate cele două siluete, proporţia perfectă şi echilibrul reprezentării, precum şi comuniunea totală dintre cele două animale fac din operă una dintre cele mai rafinate din acea vreme şi o mărturie splendidă a măiestriei şi ingeniozităţii sculptorilor din China antică. (SM)



GAL MURIND

SECOLUL III Î.HR., MUZEELE CAPITOLINE, ROMA



Departe de canoanele estetice cu care ne-au obișnuit multe sculpturi grecești și romane, lucrarea reprezintă un exemplu sublim de realism și ne dovedește cât de abili erau grecii și romanii nu numai în reprezentarea ideală a corpului omenesc, ci și în aceea veridică și chiar aspră a acestuia.

Este vorba despre o copie romană din marmură a unui original grecesc din orașul Pergam și e posibil ca această reprezentare a războinicului învins să fi fost așezată alături de alte trei în poziție similară pe marginea unui postament mare, rotund, a cărui fundație a fost găsită pe suprafața din fața sanctuarului din Pergam al Atenei. În centrul postamentului se afla un grup sculptural deosebit de dramatic care înfățișa un comandant războinic ucigându-și soția, apoi pe sine. Se presupune că acest complex statuar a fost comisionat între anii 230–220 î.Hr. în cinstea victoriei lui Attalos I asupra galateenilor, populație cu origini celtice străvechi care locuia pe teritoriul Traciei în secolul III î.Hr. și care era cunoscută pentru războinicii săi valoroși.

În a doua jumătate a secolului III î.Hr. Pergamul se dezvoltă ca mare centru artistic și, chiar dacă a apărut ultimul între regatele elenistice, este cel ce a dăruit umanității o parte importantă din producția artistică greacă de care s-a folosit din plin propaganda dinastică a artei.

La exemplarul reprodus aici uimesc veridicitatea și reprezentarea fidelă a caracteristicilor etnice ale războinicului: trăsăturile aspre, podoaba capilară hirsută, mustățile tipice, cvadratura lipsită de grație a umerilor și musculatura lipsită de moliciune. Sobrietatea și rigoarea siluetei sunt de un realism care se poate atribui doar câtorva exemple în sculptura elenistică și romană; ea se bazează pe cea mai exactă și exigentă observație pe care grecii și romanii au cunoscut-o vreodată.

Naturalețea și spontaneitatea sculpturii nu ignoră totuși exemplele din trecut, însă silește imaginația să rămână supusă definiției riguroase a obiectului real. (LG)

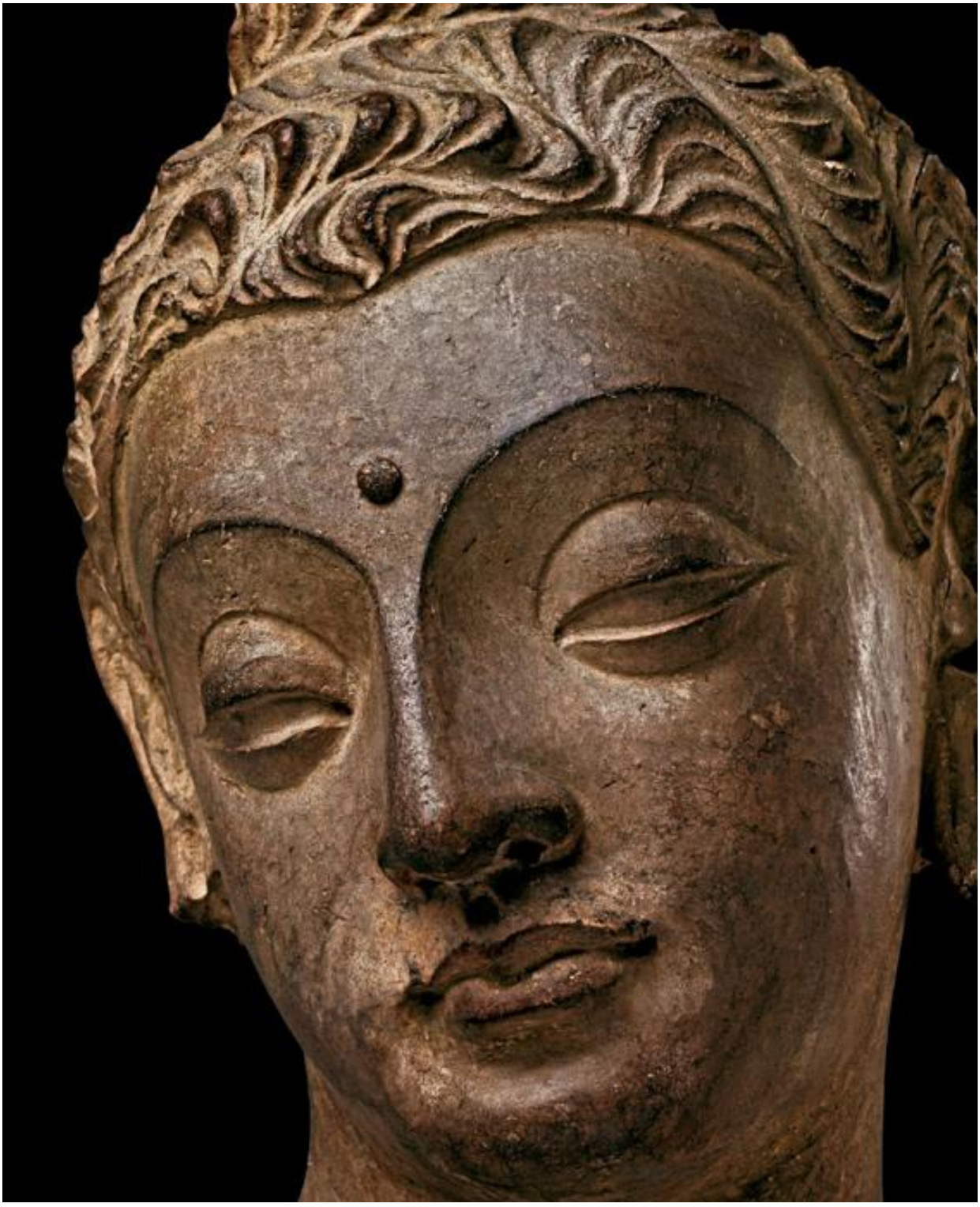
BUDDHA DIN GANDHARA

Secolele IV–V d.Hr., Victoria & Albert Museum, Londra

Bogat în sugestii contrastante, acest chip al lui Buddha etalează atât caracteristici ale statuilor Greciei elenistice cât şi vizibile sugestii din cultura indiană autohtonă. Combinaţia neobişnuită şi reuşită se explică uşor prin proveniența geografică a operei, care a fost creată cam prin secolul IV d.Hr. în regiunea Gandhara – o regiune de graniță între civilizații foarte diferite, corespunzătoare actualului Pakistan de nord şi nord-vestului indian. În primele secole după Hristos arta din zonă a elaborat teme şi scopuri finale ale budismului cu modalități de expresie şi stilistice apreciabil inspirate din elenism. Manifestarea artistică în care această artă atinge cele mai importante rezultate a fost sculptura, cu atenție deosebită acordată chipului omenesc. Artele greacă şi romană care atinseseră rezultate sublime în reprezentarea mundană a zeilor şi a eroilor au procurat artei indiene instrumentele de vizualizare ale chipului salvatorului lor.

Imaginea sacră reprodusă aici, realizată din stuc şi care a păstrat urme din culoarea originală, provine probabil din Hadda, sit arheologic în Afghanistanul de azi în apropiere de oraşul Jalalabad, care a restituit numeroase mărturii de artă din Gandhara. Din această regiune provin primele şi cele mai vechi reprezentări antropomorfe ale lui Buddha. Silueta lui se limita în manifestările artistice din epoca anterioară la o înfățişare simbolică (stupa, copacul Bodhi, roata legii, amprente, tronul gol). Această sculptură este rodul unui simţ plastic magnific care, în secolele următoare, va continua să fie specific sculpturii indiene: figura Iluminatului va conjuga liniște, simplitate, curățenie a trăsăturilor şi a suprafeţelor, dar şi atenție la detaliu şi la exacta definire formală. Ea reprezintă formularea clasică a imaginii lui Buddha, cu chipul marcat de seninătate al „iluminatului" şi dotat cu calităţile Marii Fiinţe: *usnisa*, protuberanţa craniană simbol al cunoaşterii totale; *urna*, cel de al treilea ochi aflat între sprâncene, care exprimă capacitatea atotvăzătorului; lobii urechilor foarte alungiți, care exprimă capacitatea celui care aude tot.

În arta din Gandhara se acordă mare atenție înfățişării realiste a podoabei capilare. În acest caz, cocul ce acoperă *usnisa* şi părul din jur apar cu onduleuri unduitoare şi regulate care, având o evidentă influenţă elenistă, se abat net de la alegerea stilistică efectuată de şcoala contemporană din Mathura, ce adoptă buclele spiralate specifice tradiției indiene. (LG)



MAESTÀ

Duccio di Buoninsegna, 1285, Museo dell'Opera del Duomo, Siena

În iunie 1311 oraşul Siena în sărbătoare a însoţit în procesiune lucrarea pictată de Duccio de la atelierul pictorului la dom; capodopera maestrului era aşteptată de toată lumea, civili şi feţe bisericeşti, ca încununare a unui mare eveniment. Era, chiar şi pentru acea vreme, un retablu de dimensiuni excepţionale şi extraordinar de bogat ornamentat, astfel încât îl putem considera şi astăzi una dintre cele mai vaste întreprinderi artistice din toate timpurile. Este cunoscută cu titlul *Maestà*, termen folosit încă din Evul Mediu pentru acele imagini în care un personaj sacru era reprezentat frontal la fel ca în reprezentările antice târzii ale împăraţilor.

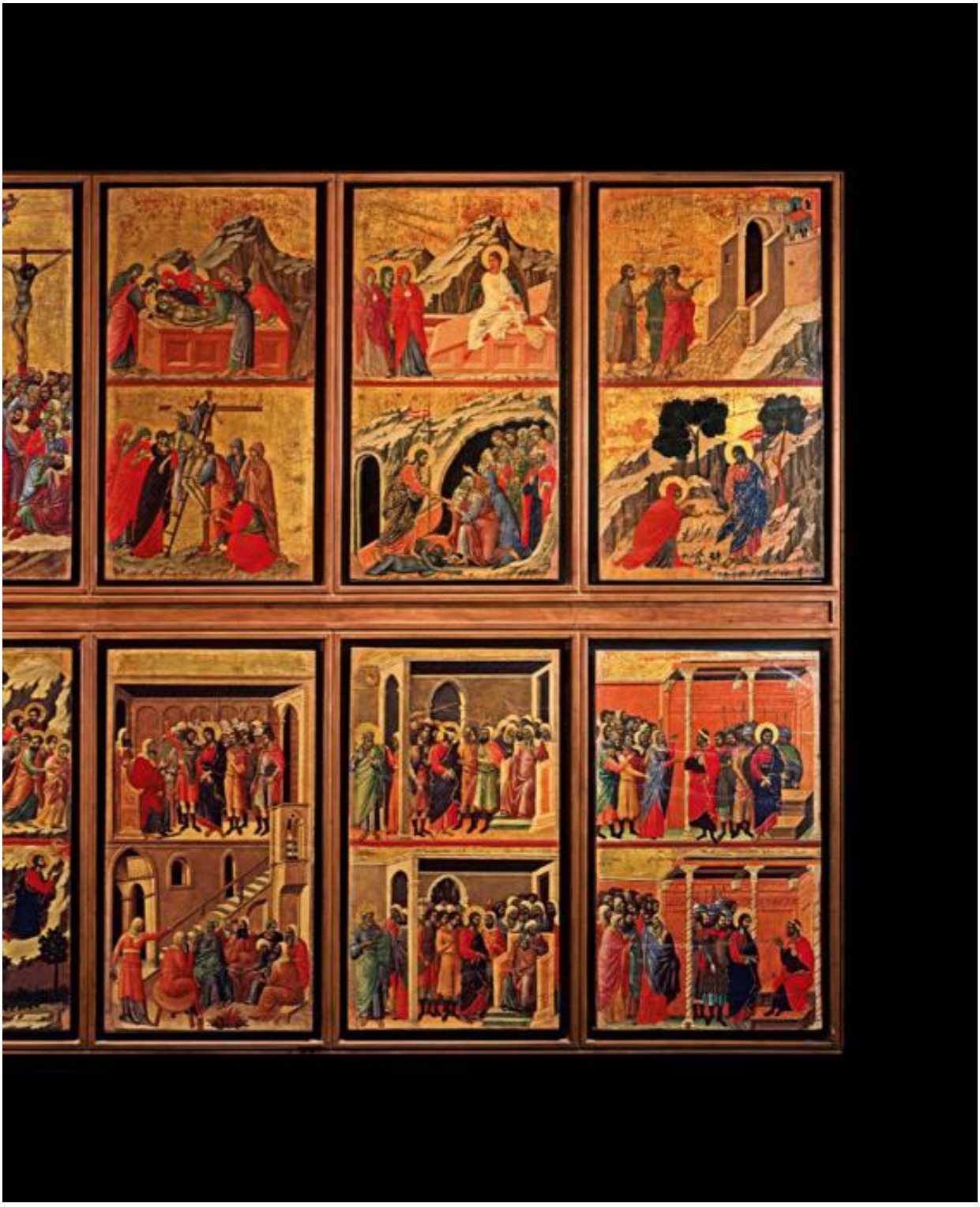
Pe partea anterioară a picturii, Madonna cu chip galeş şi auster este aşezată cu Pruncul pe un tron împărătesc; în jur vedem cum se răsfiră şiruri paralele de îngeri şi de sfinţi.

Splendoarea aurită a aureolelor şi a veşmintelor se contopeşte cu croiala vivace a stofelor colorate, dând astfel tabloului un vag iz oriental bizantin. În aceste portrete putem sesiza şi influenţa culturii gotice din epocă, gustul pentru linie, pentru sacramentalul care devine luxos, pentru tuşele minuţioase ale detaliilor mărunte.

Pe spatele plăcii de lemn pictura este împărţită în douăzeci şi şase de reprezentări cu Patimile lui Hristos care trebuie interpretate de jos în sus şi din stânga spre dreapta. Două scene se disting prin dimensiuni majore: *Intrarea în Ierusalim* cu care începe naraţiunea şi marea *Crucificare* ce se impune imediat privirii spectatorului ca punct de suport vizual, emoţional şi semantic.

Istorisirea din episoade impresionează prin bogăţia amănuntelor şi prin inventivitatea narativă, cu toate că pictorul nu renunţă la simţul ordinii şi la unitate, repetând identic decorul diverselor secvenţe şi oferind permanent un model de iluminare mereu identică.

Din contră, ceea ce nu se repetă niciodată sunt zecile de fizionomii şi de gesturi ale personajelor, care astfel exprimă extrem de sensibila capacitate a autorului de a surprinde eternul omenesc. (LG)



CICLU DE FRESCE DIN VIAȚA SFÂNTULUI FRANCISC

GIOTTO, SFÂRȘIT DE SECOL XVIII, BAZILICA SUPERIOARĂ, ASSISI

Construită în mai puțin de treizeci de ani, între 1228 și 1253, bazilica Sfântul Francisc din Assisi este minunata mărturie a dezvoltării artei italiene de la jumătatea secolului XIII spre sfârșitul de secol, precum și una dintre primele expresii de pictură modernă, desprinsă de canoanele bizantine din operele artistice precedente.

Complexul de la Assisi este compus din două edificii suprapuse, bazilica inferioară, cu atriu de intrare, cu navă centrală și capele laterale, și cea superioară, cu o singură navă foarte amplă pe pereții căreia prinde formă unul dintre cele mai frumoase cicluri de fresce de Ev Mediu târziu, reprezentând scene din *Viața Sfântului Francisc*, sfântul fondator al Ordinului Franciscan.

Autorul ciclului este Giotto, artist recunoscut și celebrat de contemporanii săi care ajunge la Assisi calfă la sfârșitul celei de a opta decade a secolului XIII. Proiectul decorativ este conceput în acei ani și probabil se prelungește până la sfârșitul secolului. Ocupă tot interiorul naosului începând cu peretele din stânga din apropiere de transept și încheindu-se în poziție similară pe peretele opus, sub ciclurile paralele și anterioare cu Vechiul și Noul Testament. Toate cele douăzeci și opt de scene, ambientate în cadre arhitecturale care amintesc clădirile din acea vreme, sunt executate sub îndrumarea maestrului, uneori ajutat de ucenici. Ciclul istorisește momente reprezentative din viața sfântului începând cu tinerețea închinată hotărârii de a părăsi orice formă de bogăție și de a se dedica ajutorării săracilor și încheind cu scene din ultima parte a vieții și cu minunile post mortem.

Multe sunt noutățile introduse de Giotto în aceste picturi, cea mai evidentă fiind faptul că a înlocuit siluetele abstracte și marcate de linearitatea bizantină accentuată cu imagini profund bazate pe real. Fundalul devine mai natural, volumetria trupurilor se accentuează și toată scena e străbătută de un simț nou al redării spațiului.

Abilitatea lui Giotto de a insufla umanitate și expresivitate personajelor face ca opera lui să fi rămas de-a lungul secolelor o piatră de temelie în arta italiană prerenascentistă. (SM)

în paginile anterioare – Bazilica Superioară de la Assisi cu ciclul de fresce pictate de Giotto
în aceste pagini – *Gonirea diavolilor din Arezzo* (stânga); *Sfântul Francisc își dăruiește pelerina unui* sărac (dreapta)

BUNAVESTIRE

SIMONE MARTINI, 1333, GALERIA UFFIZI, FLORENȚA

Simone Martini este unul dintre cei mai rafinați artiști ai secolului XIV, foarte apreciat și căutat atât de clerici cât și de principi și suverani încă din timpul vieții sale. Printre prietenii și admiratorii săi apare numele lui Petrarca căruia i-a dăruit un portret al faimoasei Laura.

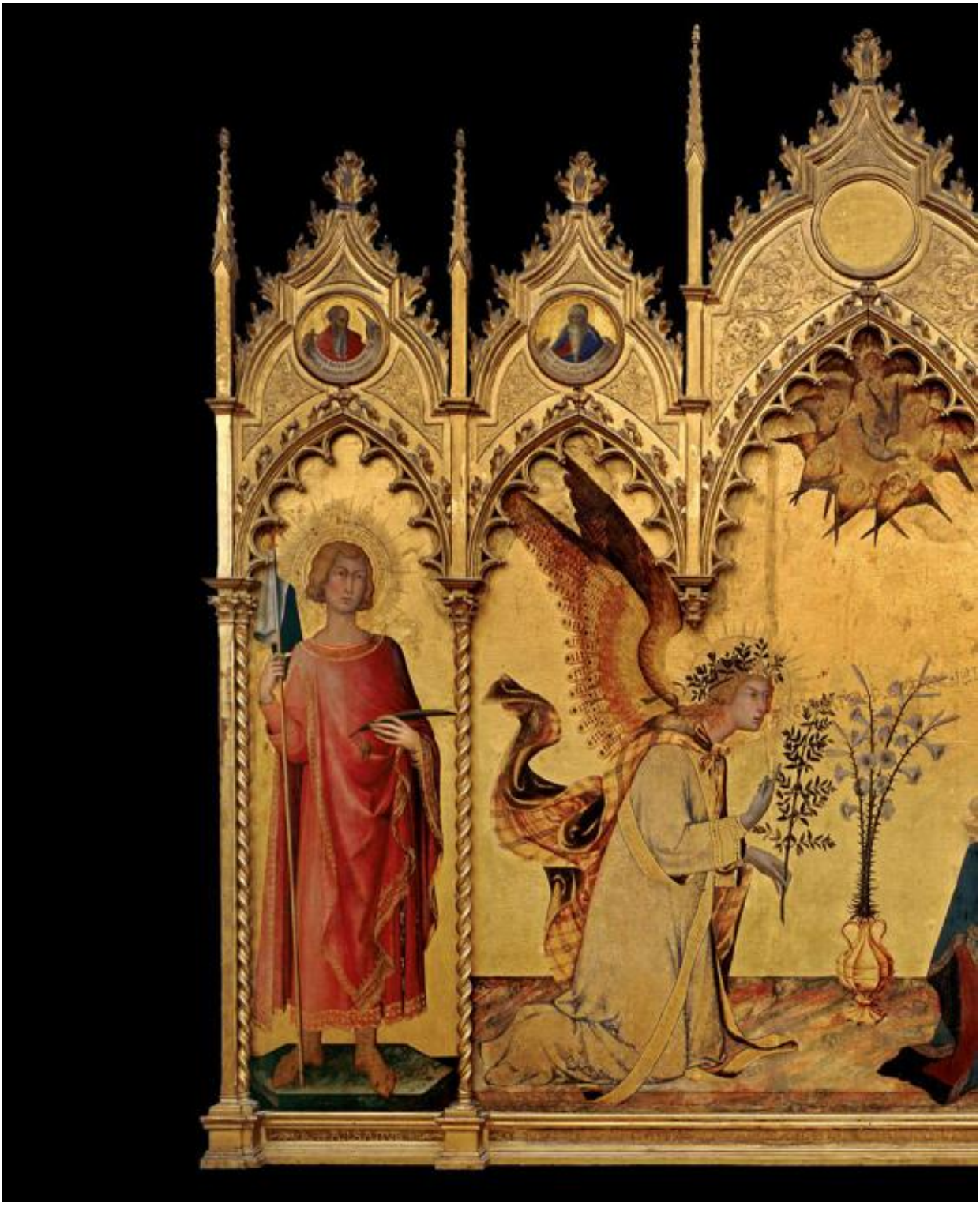
Panoul central al operei reproduse aici înfățișează Bunavestire într-un triptic cu ramă elegantă care încadrează siluete de sfinți pe laturi și, în partea superioară, în ramă rotundă, portretele profeților Eremia, Ezechiel, Isaia și Daniel.

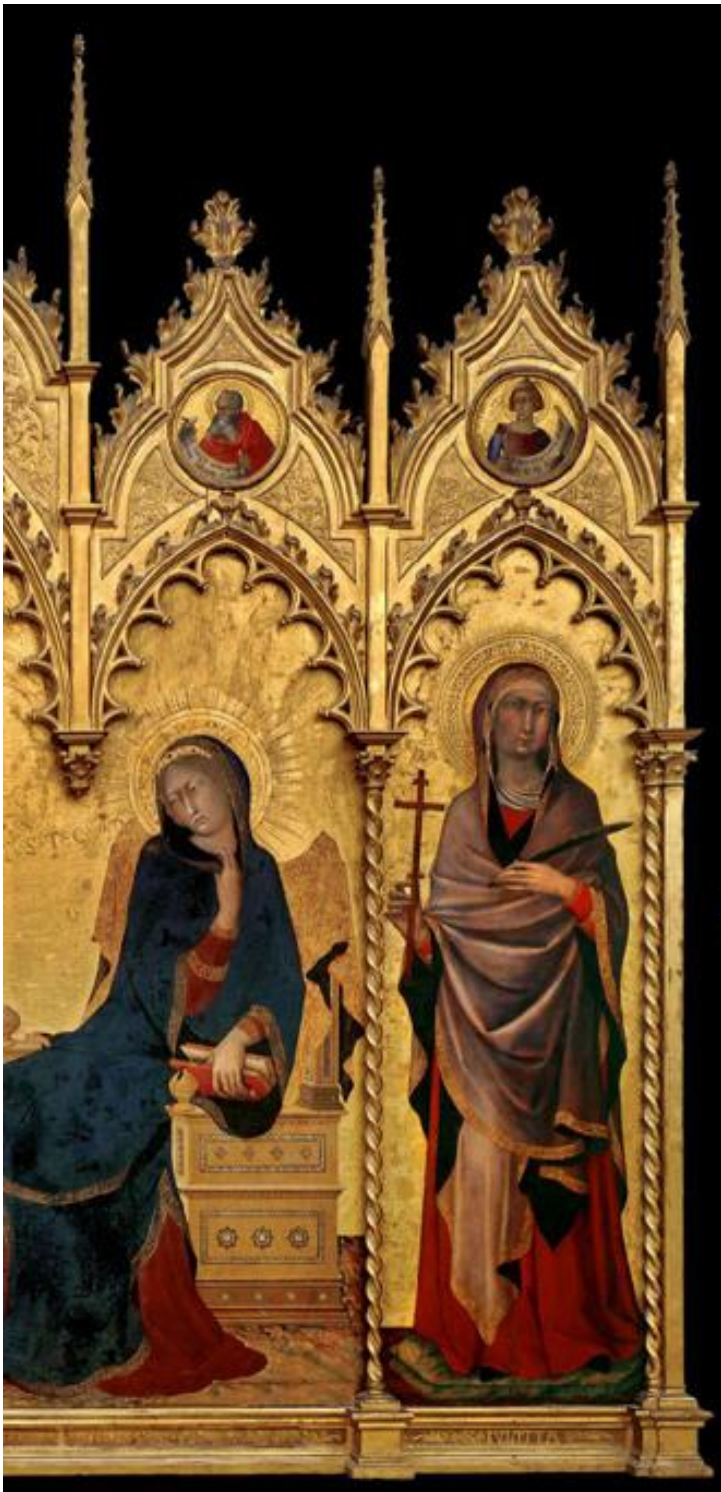
Arhanghelul Gabriel (Gavriil) îngenunchează în fața Fecioarei, iar mantia lui dă posibilitatea pictorului să creeze o linie elegant capricioasă care devine un ornament aproape abstract, corespunzător sensibilității gotice care îndrăgea mult mișcarea liniară.

Fecioara, așezată pe un jilț sculptat cu eleganță, aproape că întoarce capul, într-o atitudine modestă și intimidată. Cu mâna dreaptă pare să se înfășoare în mantie, cu stânga strânge Scriptura din lectura căreia s-a întrerupt la sosirea îngerului. Cele două siluete sunt legate de fraza pronunțată de acesta din urmă meșteșugit reliefată de pictor: *„Ave Maria Grazia plena dominus tecum"*.

Tema principală a reprezentării e așezată central, sugerată de vasul cu crini albi, alegorie a virginității Mariei și a misterului Reîncarnării.

Iscusita modelare în clarobscur a vasului contrazice impresia generală de bidimensionalitate datorată deosebitei abundențe de aur care duce la o aparentă anulare a spațiului. Aceiași crini, tratați cu excelent naturalism, se deschid în toate direcțiile și par să creeze o adâncime spațială în jurul lor. Foița de aur este deseori folosită și, în unele părți, a fost poansonată de artist cu elemente elegante de ornamentare; izul bizantin emanat transcende genul narativ al operei ajungând să facă din ea aproape o icoană. (LG)





BUNAVESTIRE

RETABLUL DIN CORTONA

Fra Angelico, 1430–1433, Muzeul Diocezan, Cortona

Guido di Piero, zis Fra Angelico, a fost pictor și călugăr florentin, protagonist al panoramei artistice din prima jumătate a secolului XV.

Rolul lui fundamental se relevă în mod special prin faptul că a vrut să pună bazele unei noi forme de artă sacră, care să păstreze rădăcini renascentiste, dar care, în același timp, să pară străbătută de o nuanță autentic religioasă. Originalitatea acestui pictor constă deci în faptul că a dorit să împace două elemente parțial divergente: cultura umanisti-co-renascentistă și o puternică spiritualitate care tinde spre transcendență.

Lăsând deoparte exaltarea frumuseții trupului omenesc cultivată de mulți artiști contemporani lui, preferă mai curând să caute o frumusețe ideală pentru oameni, obiectele și spațiile pe care le înfățișează: formele sunt constant străbătute de o lumină cristalină care ne vorbește despre ce există dincolo de ele.

Elementul apare cu precădere la piesa de altar care a fost executată pentru biserica San Domenico din Cortona probabil în anii 1430.

Aici, definirea clară a spațiului arhitectural al micului portic cu suprafețe șlefuite și bine finisate împarte episoadele povestite în două momente: în plan principal apare îngerul care îi anunță Fecioarei Maria viitoarea naștere a lui Iisus, în fundal se dezvăluie imaginea cuplului Adam și Eva goniți de înger din paradisul terestru. Cele două episoade, îndepărtate în timp și spațiu, au fost aduse laolaltă de artist din punct de vedere ideatic și vizual pentru a sugera o legătură implicită: strămoșii neamului reprezintă nesupunerea față de Dumnezeu și păcatul originar, iar Maria – tocmai prin evenimentul Bunavestire – devine simbol al supunerii umile și bucuroase la voința dumnezeiască. Sosirea pe lume a lui Iisus prin intermediul Fecioarei aduce eliberarea omului de păcat și de rău: Adam și Eva, mărunți în fundal, ies din scenă exact când apare îngerul care anunță un curs nou, luminos, al istoriei datorat sosirii lui Hristos.

Atent la noile descoperiri renascentiste în ce privește echilibrul compozițional, la iluzia perspectivei și la aranjamentul spațial, Fra Angelico își demonstrează întregul talent și originalitatea creând o luminozitate difuză care imprimă puritate și limpezime elementului plastic, decorativ și cromatic; prin modulațiile sale odihnitoare aceasta ține loc de liant care unifică totul într-un întreg. În mod special culorile răspândesc o strălucire extrem de pură și de diafană ce aproape pare să emane din interiorul suprafeței pictate. (LG)

PORTRETUL SOȚILOR ARNOLFINI

JAN VAN EYCK, 1434, NATIONAL GALLERY, LONDRA

Pe bună dreptate cunoscut ca una dintre cele mai celebre picturi ale lui Jan van Eyck, *Portretul soților Arnolfini* a fost creat de pictor în anul 1434, la ceva vreme după mutarea în Burges a negustorului Giovanni Arnolfini și a soției acestuia Giovanna Cenami.

Cunoscut al bogatei perechi, artistul a fost chemat să asiste la căsătoria lor pentru a o reproduce ulterior cu fidelitate la comanda mirelui.

În centrul unui dormitor modest, redați în nuanțe învăluitoare și evocând pasiunea prin culoarea roșie a patului și a scaunului din fundal, se află cei doi soți bogat înveșmântați, surprinși în clipa în care se iau de mână pentru jurământul nupțial. La picioarele lor se vede un cățeluș, simbol de fidelitate, iar împrejur multe obiecte de folosință zilnică care iau aici valori simbolice explicite aferente dragostei conjugale. Dintre acestea e sugestivă mai ales lumânarea aprinsă așezată pe unul dintre brațele candelabrului elegant de aur, care poate fi interpretată ca flacăra nupțială sau ca ochiul divin ce îi binecuvântează pe miri. Fiecare element în parte, de la varietatea țesăturilor cu care sunt realizate veșmintele și stofele din încăpere la galenții lăsați în dezordine în prim-plan, este tratat cu mare precizie și minuțiozitate. Tehnica în ulei, unde culoarea este întinsă pe pânză în straturi subțiri, și lumina rece care pătrunde pe fereastra din stânga tabloului sunt elemente de bază ale acestei căutări analitice a realității pe care artistul o reproduce cu deosebită veridicitate și grație dăruindu-ne instantaneul minunat al unui moment solemn și puternic simbolic.

Ceea ce catalizează în cea mai mare măsură atenția privitorului și totodată rezumă genialitatea lui Jan van Eyck și interesul său viu pentru descoperirile contemporane privind perspectiva este mica oglindă rotundă așezată pe peretele din fund al camerei, unul dintre punctele focale ale întregii reprezentări. Lentila convexă reflectă scena în totalitatea ei amplificând încadrarea și multiplicând punctele de percepție: apar în ea camera nupțială cu cei doi miri văzuți din spate, fereastra din stânga în care se întrevede grădina și alte două siluete în pragul încăperii.

Unul dintre cei doi bărbați, cel îmbrăcat în albastru-deschis, este foarte posibil să fie însuși van Eyck, invitat să asiste la căsătorie pentru a o putea evoca ulterior în tablou; cuvintele pictorului scrise în latină deasupra oglinzii par să confirme ipoteza: *Johannes de Eyck fuit hic. 1434.* (SM)

ALTARUL MONTEFELTRO

PIERO DELLA FRANCESCA, 1472–1474, PINACOTECA BRERA, MILANO

Cunoscut de regulă ca *Pala Montefeltro* după numele clientului său, acest retablu a fost executat de Piero della Francesca se presupune între anii 1472–1474. Este o Conversaţie Sacră care ne-o prezintă pe Fecioară înconjurată de îngeri şi de sfinţi, ce oferă o imagine de o foarte mare valoare simbolică.

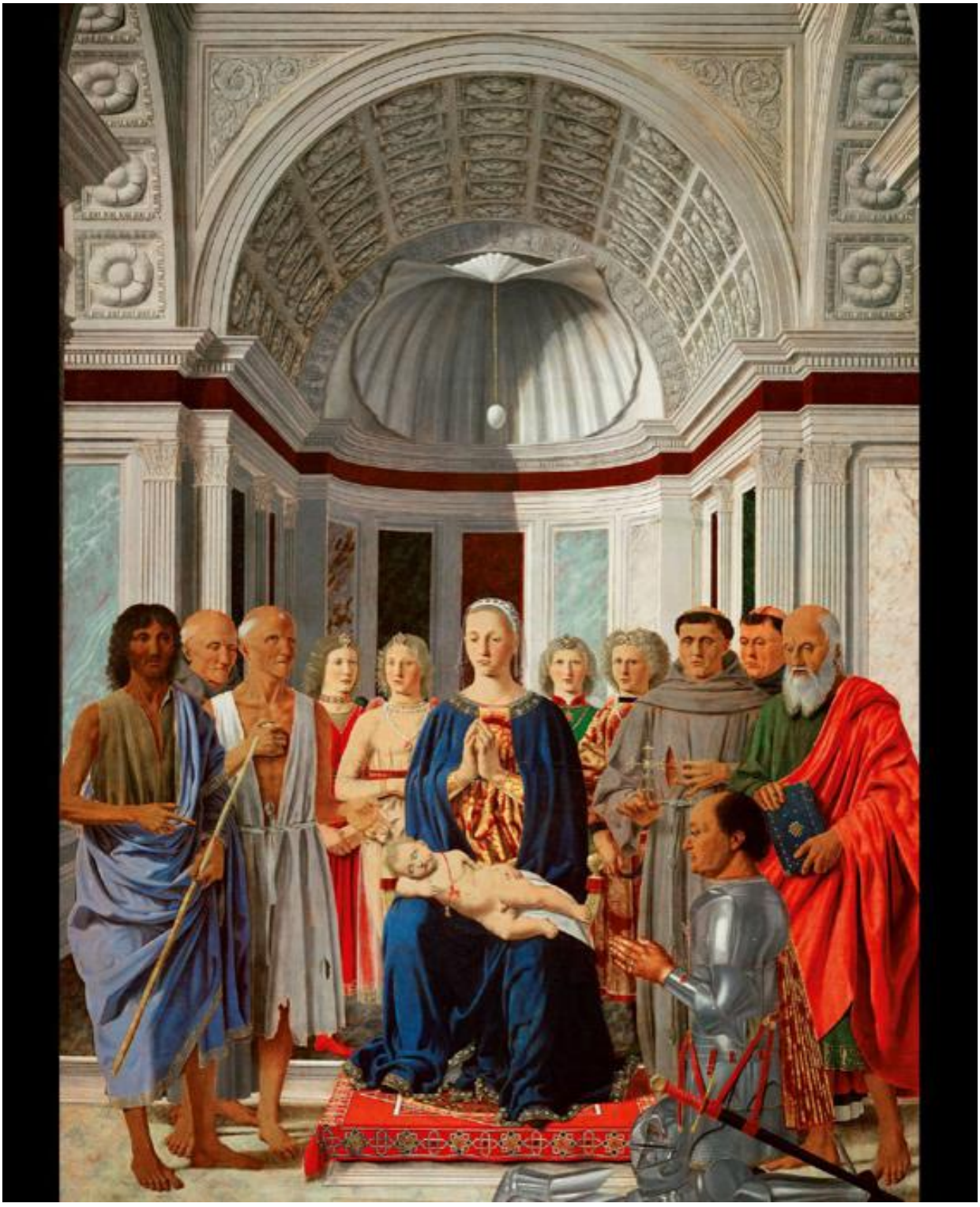
Ocazia care a generat o asemenea operă este evenimentul petrecut în 1472 când Federico di Montefeltro, duce de Urbino, a reuşit să cucerească Volterra ieşind din luptă, ca prin farmec, nevătămat (coiful deteriorat şi plin de sânge face aluzie la luptă). Pictura se configurează ca un ex-voto făcut anterior drept mulţumire pentru harul primit, unde clientul îngenunchează la picioarele Fecioarei.

Însă pictorul nu se limitează să sugereze aceste evenimente, propunând o lectură iconografică elaborată şi simbolică având miezul în silueta Fecioarei: pentru om, salvarea a venit odată cu naşterea lui Iisus şi patimile acestuia, amintite aici de culoarea roşie pe care pruncul o are la legătura de la gât.

Marele ou alb agăţat deasupra capului Fecioarei indică în schimb miraculoasa concepere a lui Hristos. Aşa cum soarele deschide ouăle de struţ, la fel Fecioara a generat în pântecele ei pe Fiul, operă a lui Dumnezeu, adevărat soare. Însă scoica decoraţiei arhitecturale din spate pare să sugereze o ulterioară metaforă: Fecioara este comparată cu o scoică aptă să genereze singură o perlă preţioasă.

În esenţă, Piero este pictor renascentist: folosindu-se de o perspectivă riguros matematică, îşi ambientează personajele într-un spaţiu grandios şi solemn; arhitectura pictată aminteşte prin vocabularul său clasic dimensiunile spaţiale ale unui monument roman din epoca imperială.

Lumina, foarte înaltă şi zenitală, dăruieşte tabloului o atmosferă limpede şi argintată: este o lumină abstractă şi neclintită ce transmite altarului un sens hieratic. (LG)



PRIMĂVARA

SANDRO BOTTICELLI, 1478–1482, GALERIA UFFIZI, FLORENȚA

Sandro Botticelli a fost un artist deosebit de îndrăgit în Florența familiei Medici, la sfârșitul secolului XV, datorită măiestriei și harului său în ale picturii, precum și pentru bogăția de semnificații a operei sale.

Frecventând curtea familiei Medici, pictorul a avut ocazia să se apropie mult de cultura umanistă și de filosofia neoplatonică prin care se promova căutarea frumuseții și a dragostei ca mijloc de înălțare spirituală.

În *Primăvara*, Botticelli a tradus în pictură aceste teorii filosofice, încercând să imprime grație și perfecțiune ideale personajelor reprezentate. Lucrarea este încărcată de semnificații alegorice referitoare la literatura clasică a lui Ovidiu și Lucrețiu, precum și a celei contemporane autorului, cum ar fi *Stanze per la giostra* de Poliziano.

Pictura e structurată încă pe criterii clasice: pădurea echilibrată ține loc de fundal câtorva personaje mitologice care apar de la dreapta spre stânga într-o mișcare fluidă și ritmică; liniile care descriu siluetele sunt grațioase, iar desenul armonios.

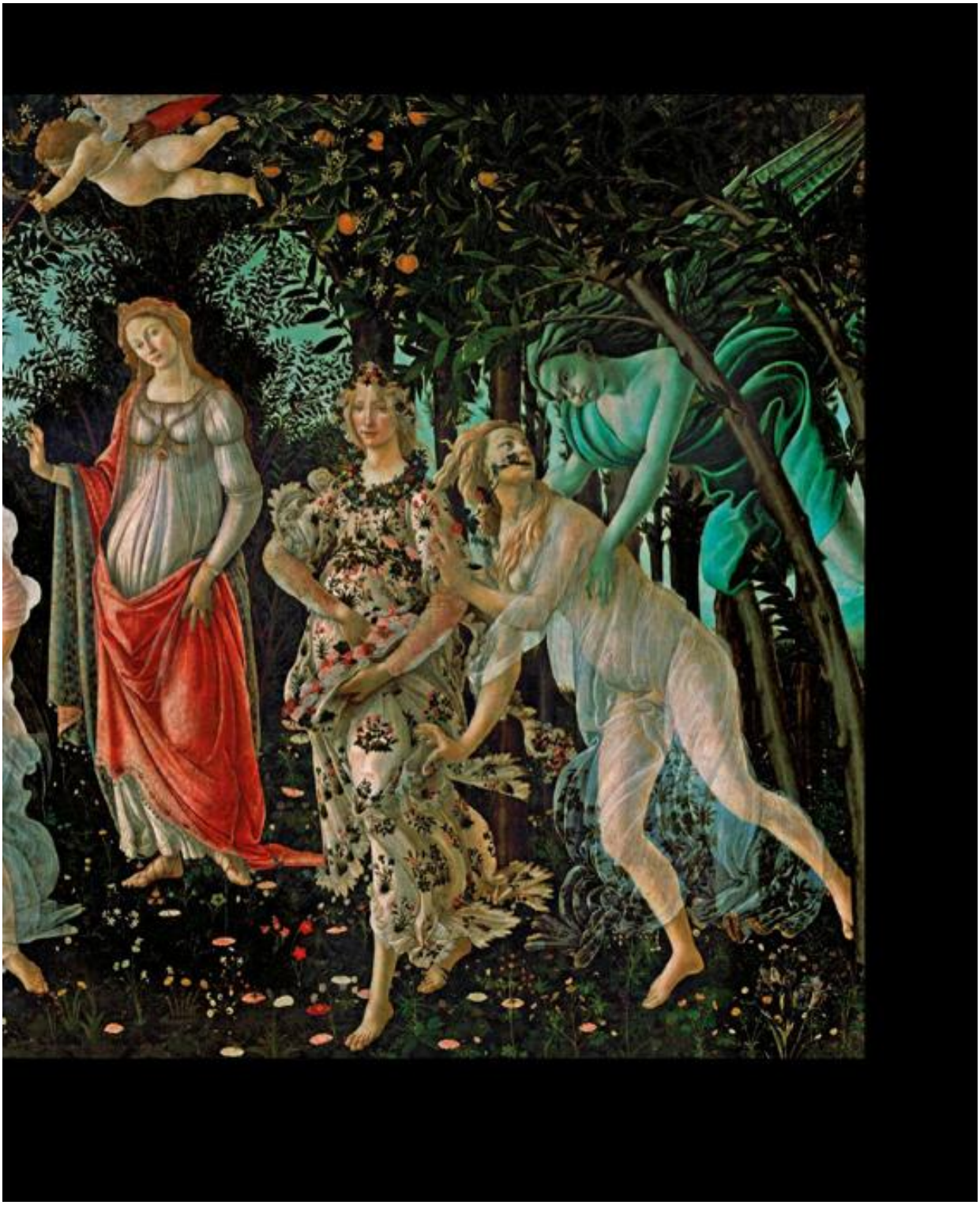
Scena e greu de înțeles și a fost interpretată diferit. Una dintre cele mai acreditate ipoteze susține că tabloul reprezintă sosirea Primăverii, pentru a dezvălui semnificația profundă de renaștere perenă în dragoste.

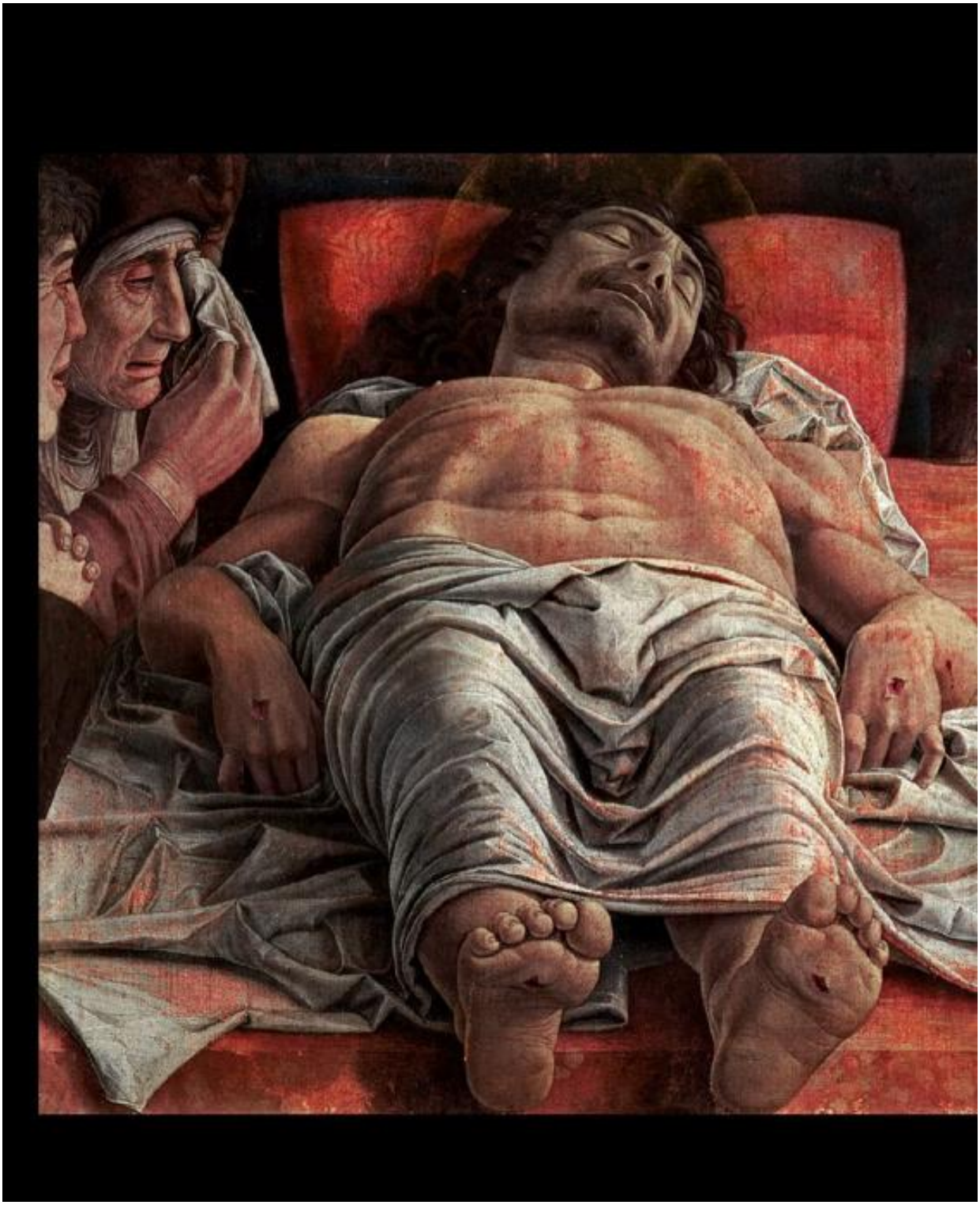
Zefirul, zeul vântului, și Flora – sau nimfa Cloris – unindu-se generează Primăvara care, cu veșmântul ei presărat cu flori, înaintează spre privitor. În centrul tabloului apare Venus, prin excelență simbol de frumusețe divină, deasupra capului căreia zboară zeul dragostei Eros care, cu săgețile lui, lovește cele trei Grații.

Tinerele fete sunt antrenate într-un dans sinuos, prevestitor de fecunditate, în vreme ce Mercur scutură caduceul și suflă în nori să însenineze cerul.

Compoziția este echilibrată armonios și introdusă într-un peisaj natural meticulos studiat, încărcat de fascinație și de realism intens. Chipurile personajelor sunt inspirate după persoane din realitate. Nu se cunoaște cu exactitate ocazia care a dus la crearea operei. Se presupune că i-a fost comandată lui Botticelli de Lorenzo di Pierfrancesco, văr cu Lorenzo Magnificul, pentru căsătoria cu Semiramida Appiani. (SM)

PRIMÁVARA





HRISTOS MORT

ANDREA MANTEGNA, 1470–1480, PINACOTECA BRERA, MILANO

Când, între 1470 și 1480, Andrea Mantegna a realizat această operă la Mantova a declanșat o mică revoluție în istoria artei; tabloul nu mai era pur și simplu ceva care stătea în fața privitorului, ci avea capacitatea de a-l face să intre iluzoriu în ambientul reprezentat. Complici fiind racursiul foarte îndrăzneț și renumita virtuozitate a perspectivei creată de autor, tabloul dă celui care-l privește senzația că se află efectiv la picioarele pietrei de mormânt pe care fusese depus trupul lui Hristos crucificat.

Corpul ucis, coborât deja de pe cruce, este întins pe o placă de piatră roșiatică vârstată cu pete albe care, după tradiția populară, reprezentau lacrimile vărsate de Maria. Micul recipient cu unguent din dreapta sugerează că aceea era piatra de ungere, unde trupul era dat cu uleiuri înainte de a fi depus în mormântul, pictat aici ca o ușă, în extrema dreaptă a lucrării: un dreptunghi de întuneric total care face clar aluzie la moarte.

În schimb, pe partea stângă a pânzei zărim trei chipuri omenești: sunt fața ridată a Fecioarei care plânge, brăzdată de lacrimi și abrutizată de suferință, cea a prietenului Ioan, care țipă de durere, și, în cele din urmă, cea desfigurată a Mariei Magdalena.

Pictorul renunță la orice fel de sublimare a durerii în forme compuse, căutând cu patimă adevărul omenesc în toate aspectele sale, până și cele mai dureroase și umilitoare; iar chiar când înfățișează divinul, el surprinde latura cea mai umană. Departe de orice idealizare, Iisus reprezentat de el aduce în prim-plan rănile omenești care taie carnea picioarelor și mâinilor lui. Mantegna știe să se oprească pe aceste amănunte cu realism insistent ca să își exprime pe deplin mesajul. (LG)

CINA CEA DE TAINĂ

LEONARDO DA VINCI, 1495–1497, SANTA MARIA DELLE GRAZIE, MILANO

Cina cea de Taină a fost pictată de Leonardo da Vinci în refectoriul bisericii Santa Maria delle Grazie din Milano cu intenţia să ofere o continuare iluzionistă a ambientului în care călugării se adunau să mănânce.

Lui Leonardo i-a trebuit o perioadă lungă de timp să creeze această operă, din 1494 până în 1497, fiindcă – după cum povestesc surse contemporane lui – avea un mod de lucru destul de neregulat; alterna zile de muncă intensă şi neobosită cu perioade lungi de pauză, iar uneori, pur şi simplu, îşi privea îndelung opera şi făcea unele corecturi. Această modalitate de a picta l-a determinat pe Leonardo să prefere tempera în detrimentul tehnicii tradiţionale a frescei. Aceasta din urmă permitea lucrării să se păstreze în timp în condiţii optime, însă cerea o mare viteză de execuţie şi nu se mai putea interveni asupra ei cu corecturi, în vreme ce tempera îi oferea pictorului posibilitatea de a face continue modificări operei sale.

Azi știm că asta a fost și cauza principală de deteriorare a picturii. Leonardo reînnoiește iconografia obișnuită a ultimei cine printr-o capacitate nemaipomenită de a face istorisirea vie și de a picta schimbările de stare sufletească ale personajelor, fiecare caracterizat în manieră unică. Fizionomia devine oglindă a sufletului, vizibilul scoate la iveală invizibilul.

El ne propune astfel o lectură „emotivă" a ce se petrece în scena înfățișată: Iisus tocmai a terminat de pronunțat cuvintele „unul dintre voi mă va trăda" și printre apostoli șerpuiesc sentimente de teamă, de surpriză, de dezgust și de refuz.

Leonardo scrutează limbajul sufletului, el face o cercetare pasionată a omului, nu povestește, pur și simplu, un fapt întâmplat: aceasta este măreția pictorului. (LG)

PIETÀ

Michelangelo, 1498–1499, Bazilica Sfântul Petru, Vatican

Realizată la sfârșitul secolului XV în timpul primei lui șederi la Roma, lucrarea *Pietà* de la Vatican este una dintre primele sculpturi ale artistului florentin. I-a fost comandată de învățatul cardinal francez Bilhères de Lagraulas, ambasador al lui Carol al VIII-lea, și a fost executată după modelul picturilor și statuilor nordice cu același subiect (*Vesperbilder*).

Sculptorul creează o operă de dimensiuni medii, plină de eleganță, de patos și de dramatism murmurat. Fecioara, învăluită într-un veșmânt drapat bogat, cu înfățișare de tânără femeie care nu a cunoscut păcatul, ține pe genunchi cu duioșie și cu resemnare trupul fără viață al Fiului ei. Iisus, legat în talie cu un simplu văl, exprimă prin trăsăturile chipului crispat și membrelor destinse toată durerea și chinul celui care și-a luat asupra lui răul întregii lumi.

Grupul sculptural piramidal este executat cu o perfecțiune tehnică și cu o eleganță formală specifice lui Michelangelo și etalează o frumusețe aproape ideală a chipurilor și a părților anatomice ale siluetelor. Trupurile sunt modelate blând și apar încărcate de har și armonie, în timp ce fețele au trăsături delicate și fin sculptate.

Se remarcă și un calm deosebit în gesturi și în expresii, care conferă solemnitate scenei. Durerea unei mame pentru pierderea fiului care, aici, este încărcată de valoare universală, nu strigată, nici etalată cu violență, ci reținută și înăbușită în nesfârșita blândețe și acceptare cu care Fecioara îl ține pe Iisus. Acest gest simplu face suferința cu atât mai sfâșietoare.

Materia este șlefuită cu nemărginită grijă, în așa fel încât dă suprafeței un aspect lucios, aproape transparent.

Opera a fost semnată de artist pentru a evita atribuiri false – pe bustul Fecioarei se poate citi orgolioasa declarație: *Michelangelus Bonarotus florent(inus) faciebat*.

Inițial destinată de comanditarul ei bisericii Santa Petronilla, *Pietà* este astăzi una dintre atracțiile majore ale bazilicii Sfântul Petru de la Vatican. (SM)

DAVID

Michelangelo, 1501–1504, Galleria dell'Accademia, Florența

Reîntors în 1501 la Florența după o ședere de patru ani la Roma, Michelangelo se angrenează într-o lucrare care i-a adus de-a lungul vremii cea mai mare glorie, anume celebra statuie *David*. Lucrarea îi este comandată în luna august a aceluiași an de Opera del Duomo pentru catedrala Santa Maria del Fiore. Artistul trebuie să sculpteze silueta la dimensiunile gigantice ale eroului biblic dintr-un bloc de marmură înalt de nouă coți care, cu ani în urmă, fusese degajat parțial de Agostino di Duccio și de Antonio Rossellino.

Michelangelo concepe lucrarea ca pe o pasionantă provocare pe care o va încheia doar trei ani mai târziu. Armonizând modelele locale cu același subiect care îi proveneau de la Donatello și de la Verrocchio cu statuara clasică greacă și romană, artistul realizează o operă întru totul nouă, în care protagonistul este un bărbat tânăr, puternic, atletic și mândru surprins în momentul în care se pregătea să lupte cu gigantul Goliat.

Statuia a pătruns imediat în inimile florentinilor și a fost aleasă simbol al libertății și reprezentare a orașului, astfel încât gonfalonierul (magistrat suprem) al justiției Pier Soderini a ordonat așezarea ei în Piața Senioriei, centrul politic al Florenței.

Sculptura are alură clasică, însă căutarea plastică aproape expresionistă pe care Michelangelo o rezervă părților anatomice lasă să transpară voința sculptorului de a-i atribui o semnificație ulterioară pătrunsă de climatul contemporan lui, umanist și renascentist, transformându-l pe David în simbol al bărbatului acelor vremuri. Să se observe cum capul eroului, ales sediu al acelor facultăți intelectuale atât de celebrate în anii aceia, este modelat cu măiestrie și deosebită expresivitate stilistică.

Michelangelo demonstrează nu numai că a înțeles să împărtășească schimbările sociale, politice și culturale ale Florenței din acea epocă, ci că are și o concepție pe deplin modernă despre arta în care învățămintele tradiționale sunt absorbite, regândite și transformate într-o operă care devine purtătoare de inovație stilistică și de profunzime morală. (SM)

FURTUNA

GIORGIONE, 1502–1503, GALLERIA DELL'ACCADEMIA, VENEȚIA

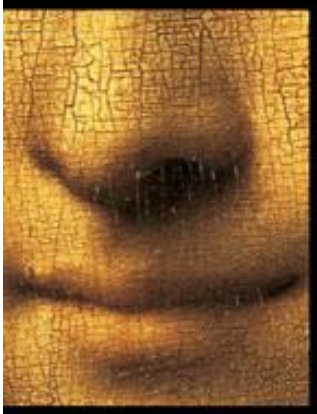
Furtuna este una dintre cele mai fascinante și în același timp misterioase opere ale artei italiene de început de secol XVI. Giorgione este un reprezentant ilustru al picturii din Veneto și promotor al curentului „tonalism" în care formele și planurile nu sunt definite prin desen, cum se obișnuia în pictura timpului la Florența, ci prin intermediul luminii și al unui sfumato gradual al tonalităților cromatice.

Născut la Castelfranco Veneto în jurul anului 1478, Giorgione realizează pictura în prima fază a foarte scurtei lui cariere (moare de ciumă în 1510). Posibil elev al lui Giovanni Bellini, în lucrările sale reunește învățăturile maestrului despre culoare și lumină cu o anume predispoziție spre a-și alege drept cadru al operelor peisaje naturale și fascinația misterului, caracteristici pe care le regăsim și în *Furtuna*.

Tabloul se deschide emblematic cu cele două personaje din prim-plan situate la cele două laturi opuse ale pânzei: în stânga se află un bărbat care stă în picioare sprijinit de un baston, iar în dreapta găsim o femeie nud care alăptează un copil. Nu există dialog între ei, doar tăcere. În spatele celor două siluete se desfășoară un peisaj campestru amplu și luxuriant, adevărat protagonist al scenei, în care s-au strecurat câteva ruine arhitecturale și numeroase clădiri care le amintesc pe cele din acea vreme de la Veneția. În fundal, pe un cer amenințător și umflat de ploaie, frunzișul copacilor încadrează un fulger în momentul său de maximă forță și luminozitate.

Deja în 1530, an în care tabloul este pentru prima oară citat de Marcantonio Michiel, atenția asupra *Furtunii* se animă. Operei îi sunt atribuite numeroase semnificații simbolice și interpretări fanteziste, de la cea mitologică la cele alegorică și religioasă, însă fără să i se detecteze pe deplin sensul.

Mai mult, o descoperire recentă făcută prin analiză radiografică a evidențiat faptul că inițial Giorgione desenase în locul bărbatului cu baston o a doua femeie, și ea nud. Această dezvăluire ar putea confirma ce s-a sugerat anterior, anume că pentru artist natura, sintetizată de energia catalizantă a fulgerului și unificată de lumina misterioasă, este adevărata protagonistă a picturii. Cele două personaje din prim-plan nu sunt altceva decât reprezentanți insignifianți ai rasei omenești puși în relație cu imensitatea forței naturii. (SM)



MONA LISA

LEONARDO DA VINCI, 1503–1513, MUZEUL LUVRU, PARIS

Ce femeie şi-a împrumutat chipul celei care, probabil, este imaginea cea mai cunoscută a istoriei artei din toate timpurile?

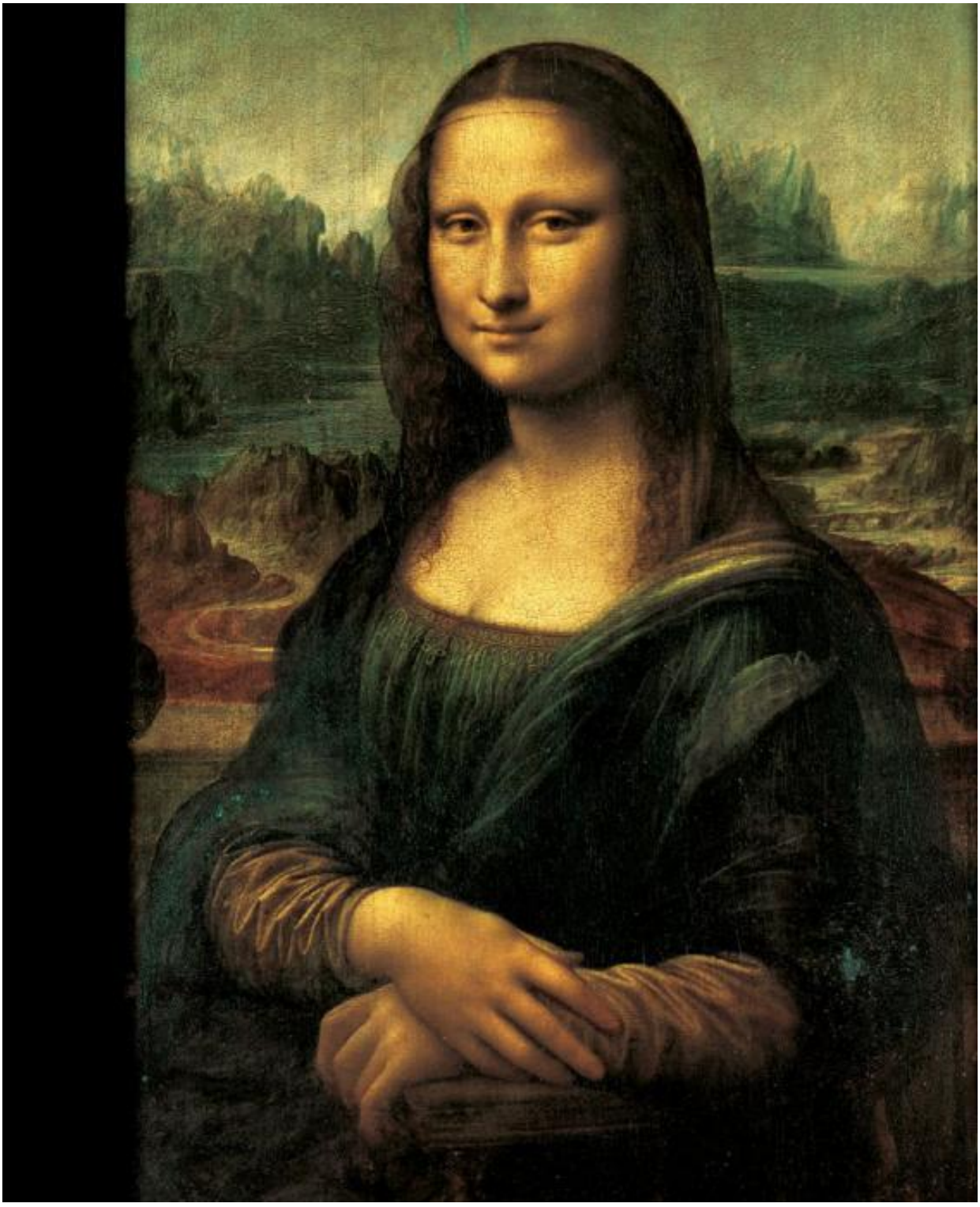
Identitatea chipului portretizat a fost dezbătută vreme îndelungată, însă în ultimul timp pare să fie validată atribuirea indicată de Vasari în 1550: ar fi vorba despre Lisa Ghirardini, soţia importantului negustor florentin de mătăsuri Francesco del Giocondo, de la care se aprovizionau familia Medici şi chiar tatăl lui Leonardo.

Probabil că opera a fost începută în 1503 pe când Leonardo se afla la Florenţa, însă execuţia s-a prelungit în timp fiindcă pictorul s-a concentrat pe realizarea ei doar între anii 1510 şi 1513.

De pe la jumătatea secolului XIX a început să se creeze un interes apreciabil pentru tablou. Mitul Mona Lisa (sau Gioconda) nu a fost lansat de istoricii de artă, ci de literaţi, poeţi şi psihanalişti care au început să interpreteze tabloul în cele mai fantastice moduri posibile.

În această pânză Leonardo refuză tradiţia de a copia chipurile maeştrilor antici, preferând observarea directă a realităţii: adevărata maestră este natura. Pictorul crede că numai privind natura se poate însufleţi chipul şi se poate exprima elementul vital, surprins prin intermediul suprapunerii unei extrem de fine nuanţări picturale. Privirea autentică şi vie a Mona Lisei şi mâinile ei elocvente dau impresia că te afli în faţa unei femei reale.

Portretul său este armonios încadrat în peisajul natural străbătut la rândul lui de adevăr, unde nuanţarea datorată densităţii atmosferice este o altă mărturie a atenţiei pe care Leonardo o rezervă realităţii. El îndrăgea cu precădere domoala trecere de clarobscur care aminteşte orele după-amiezii către seară, timp când lumina este suavă şi învăluitoare şi nu există pată de culoare netă între lumină şi umbră. (LG)



ADORAȚIA MAGILOR

ALBRECHT DÜRER, 1504, GALERIA UFFIZI, FLORENȚA

Albrecht Dürer și-a semnat tabloul punând propria monogramă și dată, 1504, pe piatra din prim-plan de lângă Fecioară. Așadar, creația datează din perioada cuprinsă între prima și a doua călătorie în Italia făcută de pictorul fascinat nu numai de artiștii locali, ci și de peisaj și culoare. Atenția sensibilă pentru arta italiană transpare în câteva elemente ale pânzei reproduse aici: ritmul compozițional, lumina caldă și învăluitoare cu tonuri aurii în care recunoaștem influența tonalismului din Veneto, ruinele din fundal cu arcade de piatră șlefuită, peisajul care se estompează treptat undeva în depărtare cu o sensibilitate atmosferică apreciabilă, cerul albastru presărat cu nori tipici țărilor mediteraneene.

În asemenea mediu arhitectural și peisagistic se desfășoară povestea umană: cei trei regi magi au sosit să venereze Pruncul așezat în brațele Mariei. Obiectele splendid ornamentate pe care i le dăruiesc sunt adevărate giuvaieruri renascentiste pe care pictorul le aduce pe pânză cu minuțiozitate și cu o mare bogăție de detalii. În mod special, în silueta regelui fastuos înveșmântat din centrul tabloului putem recunoaște chiar fizionomia artistului.

Vedem că el avea drept interes central problematica spațială, care dobândește un suflu amplu deloc indiferent culturii renascentiste. Concomitent, observăm și un gust tipic nordic pentru detalii pitorești ori realiste, cum ne-o arată personajele din planul secund, precum și atenția riguroasă acordată până și celor mai mărunte aspecte ale realității – să se observe, de exemplu, felul în care a redat lemnul cabanei, ori piatra de paviment, dar și grija lenticulară cu care au fost pictate insecta, floarea, copacii, veșmintele. Această precizie de execuție este susținută de tușa grafică deosebit de abilă a pictorului care s-a perfecționat pe parcursul carierei sale prin tehnica grafică a xilografiei. (LG)

LOGODNA FECIOAREI

RAFAEL, 1504, PINACOTECA BRERA, MILANO

Cu oarecare solemnitate, Rafael își semnează opera – „Raphael Urbinas, 1504" – pe frontispiciul central al edificiului pictat.

Artistul din Urbino înfățișează un episod din evangheliile apocrife, logodna Fecioarei. Maria, nehotărâtă între nenumărații ei pretendenți, este sfătuită de preot cum să-și aleagă viitorul soț: fiecare dintre ei va primi un lăstar și cel căruia îi va înflori va obține mâna ei.

În prim-plan Rafael așază o serie de personaje în jurul preotului care celebrează căsătoria între Maria și Iosif, care ține în mână un lăstar în vârful căruia este înflorit un crin. În stânga, prietenele miresei echilibrează grupul din dreapta reprezentat de pretendenții deziluzionați cu lăstarele uscate.

Rafael evită cu grijă o compoziție rigidă și apelează la câteva trucuri în acest sens: preotul, așezat exact pe axa mediană a tabloului, înclină ușor capul spre stânga ca să imprime o senzație de mișcare ce ar lipsi dacă subiectul ar fi perfect simetric. La fel, numeroasele personaje masculine și feminine au fost așezate cu deosebită grijă în definirea intervalelor ritmice și cu o alternare calculată de culori calde și reci, în așa fel încât să exprime o naturalețe blândă a mișcărilor și o spontaneitate fericită de gesturi și de atitudini care ocolesc orice aliniere statică. Mișcările lor creează un ritm aproape muzical și concentrează atenția privitorului pe gestul ritual al celor doi protagoniști care astfel devin punctul vizual central și emoțional al întregii lucrări.

Echilibrul geometric e căutat și în raportul dintre semicercul concav format de grupul de persoane și volumul convex al templului din fundal. Templul este un element generator de spațiu foarte larg și circular care-și găsește punctul de fugă ceva mai sus de pragul clădirii.

Acest lucru face aluzie și la Maria, tradițional identificată cu Biserica. (LG)

GRĂDINA DESFĂTĂRILOR LUMEȘTI

HYERONIMUS BOSCH, 1504, MUZEUL PRADO, MADRID

Tablourile pictate de pensula lui Bosch sunt cu precădere pânze cu subiect alegoric în care marele exponent al secolului XVI flamand etalează un zâmbet ironic și amar împotriva unei omeniri lacome de plăceri și înlănțuite în nebunie și dezmăț.

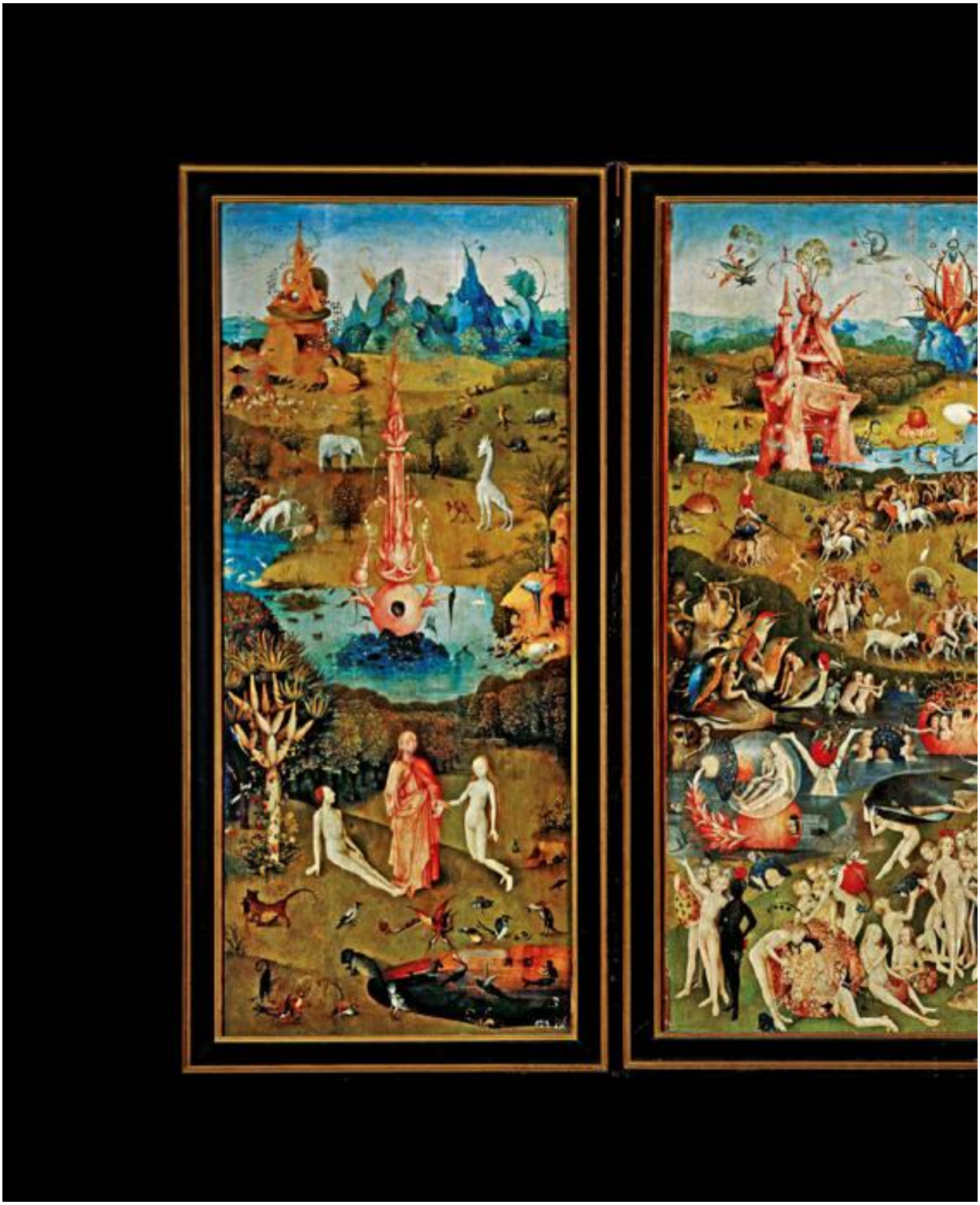
Faptul că artistul făcea parte din congregația Nostra Signora, o organizație menită să combată ereziile și corupția laicilor și a ecleziaștilor, clarifică fără tăgadă mesajul de bază al operelor sale: arăta pe față că josnicia interioară face din om animal, după cum este bine exemplificat în tripticul reprodus aici prin scroafa îmbrăcată în maică și care ține în brațe un bărbat.

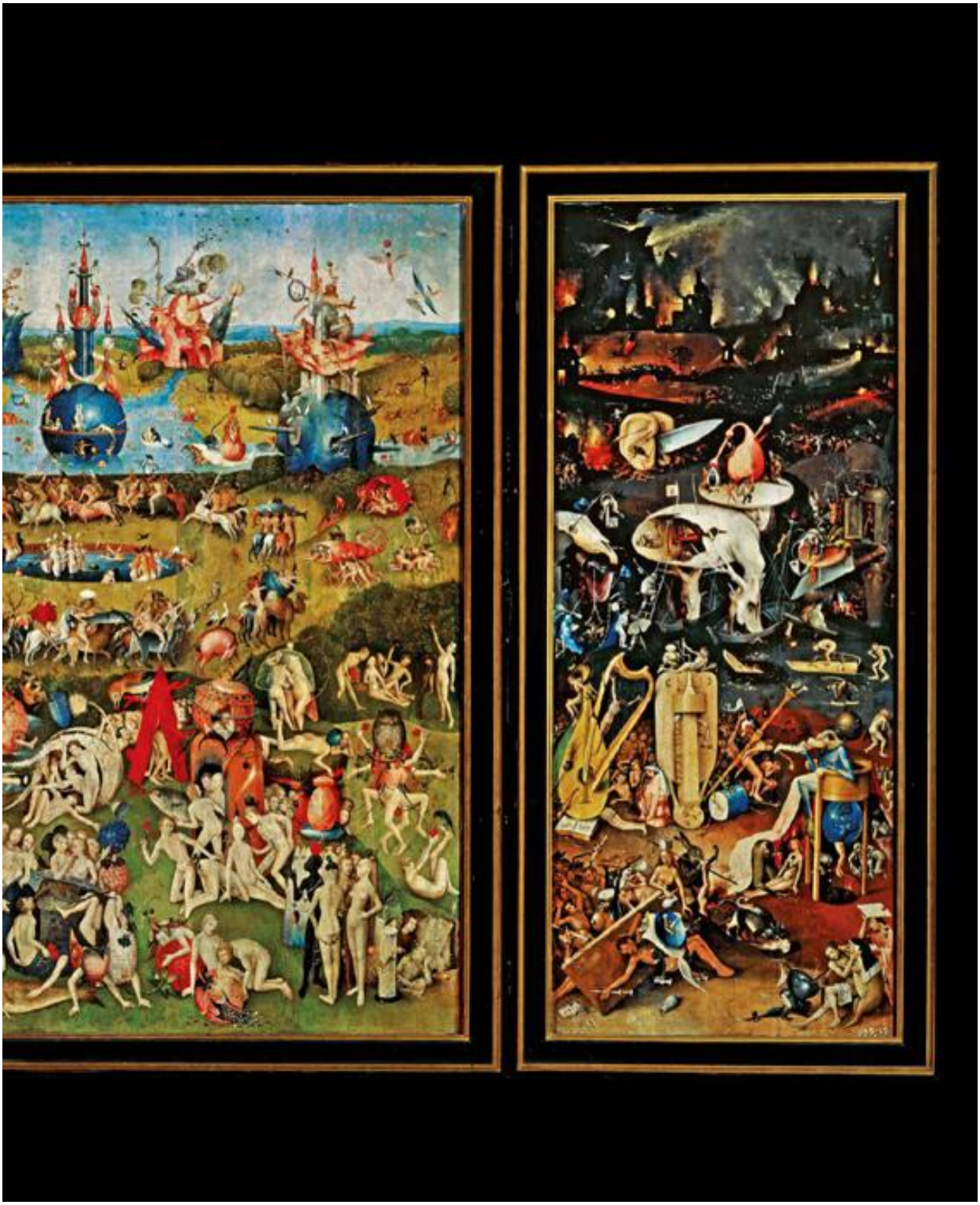
Fascinația picturii lui Bosch constă în nemărginita lui fantezie și în uriașa inventivitate cu care își alimentează firul narativ, apt să creeze scene și medii deosebit de bogate și absolut originale, uneori ireale și onirice. Imaginația lui neînfrânată a dat viață unor reprezentări complexe populate de personaje fantastice care trimit cu regularitate la simbologii de origine alchimică ori la Sfânta Scriptură.

Tripticul care înfățișează *Grădina desfătărilor* prezintă în panoul central un loc imaginar unde omul se pierde în plăcerile simțurilor; completează mesajul vizual panoul din stânga unde este înfățișată crearea Evei – eveniment ce stă la baza răului din lume – și panoul din dreapta în care tronează osânda infernală ce redă supliciul pedepsirii păcatelor după legea talionului.

Compartimentul central al tripticului este animat de o colcăială de bărbați și de femei, în perechi ori în grupuri, care se lasă pradă plăcerilor simțurilor naturale sau contranaturii.

Diferite scene și episoade se compun într-un peisaj amplu și bogată, nenumărate siluete omenești și stranietăți peisagistice dau contur ideii de căutare a plăcerii și de satisfacere a simțurilor care animă omenirea – să se observe sus personajele călare pe creaturi fantastice care simbolizează omenirea târâtă de vicii; la fel putem zări siluete de oameni care se reped cu aviditate să culeagă fructe roșii, căpșune și fragi, ce tocmai datorită culorii lor amintesc de plăcerile cărnii; unele grupuri de personaje sunt, în schimb, reprezentarea figurativă a unor proverbe populare, de exemplu cei doi amanți închiși în sfera de cristal care ilustrează zicala „plăcerea e fragilă ca sticla". În centrul compoziției tronează fântâna tinereții, etern mit al fericirii. (LG)





CAPELA SIXTINĂ

Michelangelo, 1508–1512, Muzeele Vaticane, Vatican

În 1500 Michelangelo a fost chemat la Roma de papa Iuliu al II-lea care voia ca el să-i execute un mormânt somptuos de marmură. Însă lucrările la mormântul papal s-au prelungit îndelung şi au fost încheiate doar mulţi ani mai târziu şi cu numeroase variaţii pe tema originală.

Cunoscând abilitatea lui Michelangelo ca pictor şi sculptor, papa a hotărât să-i încredinţeze între timp decorarea frescei Capelei Sixtine de la Vatican. Era vorba despre o sală vastă, longitudinală, cu pereţi pictaţi anterior în frescă de artişti de calibrul lui Botticelli şi Ghirlandaio.

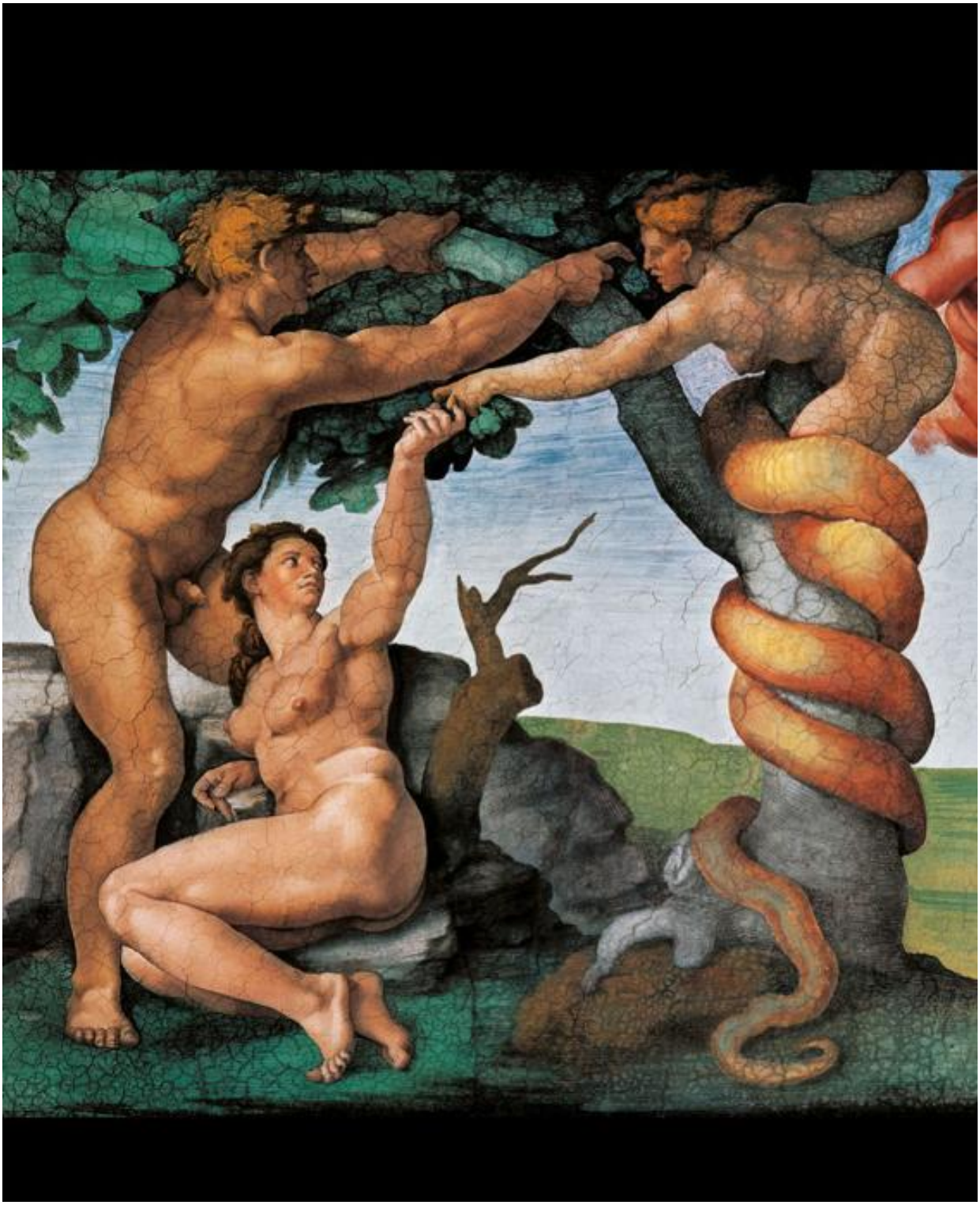
Michelangelo a încercat de mai multe ori să refuze lucrarea preferând să se dedice terminării mormântului, însă, în 1508, înfrânt de insistenţa papei, a început să proiecteze decorarea bolţii. Prima schiţă a fost mai curând modestă, motiv ce l-a determinat pe artist să regândească întregul proiect şi să conceapă un ciclu maiestuos şi de mare impact vizual care i-a luat patru ani.

Spaţiul central amplu al bolţii este împărţit pe lungime în nouă cadre arhitecturale, în interiorul cărora pictorul orchestrează tot atâtea *Naraţiuni din Geneză* dispuse în ordine cronologică de la altar către fundul capelei.

Pe marginea compartimentului central, Michelangelo dispune siluetele a şapte *Profeţi* şi cinci *Sibile* aşezate pe socluri arhitectonice; deasupra acestor personaje puternice introduce *Nudurile* care ţin ghirlande de flori şi medalioane de bronz cu scene biblice. Decorarea se încheie cu frescele timpanelor şi medalioanelor de racord cu tavanul, unde apar cele patruzeci de generaţii ale *Strămoşilor lui Iisus*, iar în spaţiile de colţ artistul pictează patru acţiuni miraculoase.

Din punct de vedere stilistic şi compoziţional opera reprezintă un punct culminant în pictura lui Michelangelo prin luxuriaţa dispunerii iconografice şi structurale şi prin frumuseţea şi maiestuozitatea trupurilor pictate. Artistul dovedeşte o vitalitate creativă de excepţie, o stăpânire extremă a tehnicilor desenului şi de aplicare a culorii, precum şi o mare măiestrie în armonizarea de elemente diverse şi toate puternic semnificative.

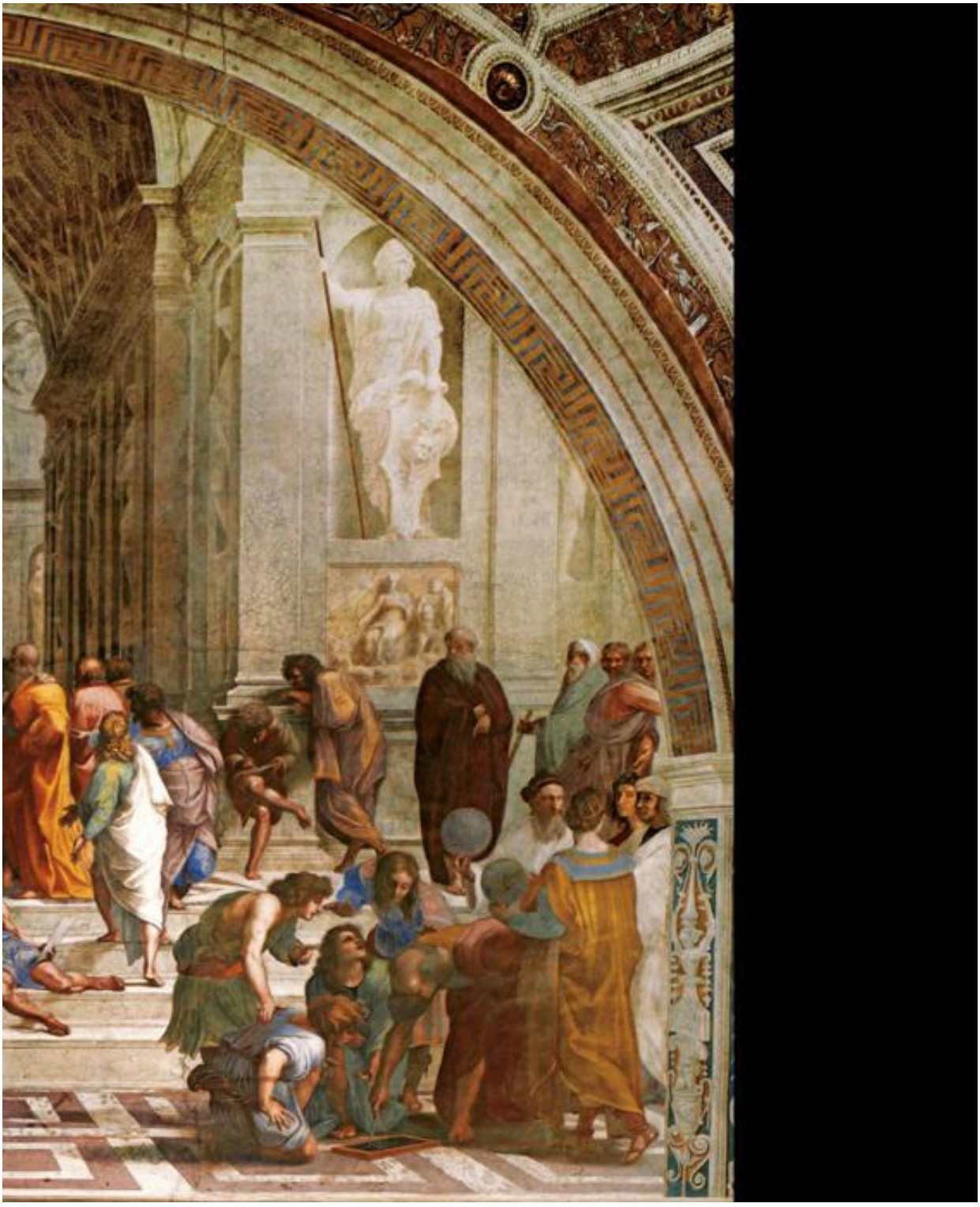
La aproape douăzeci de ani de la încheierea lucrărilor pentru tavanul Capelei Sixtine, Michelangelo va interveni din nou în capelă realizând *Judecata de Apoi* pe peretele altarului. Opera este documentul esenţial al evoluţiei artei pictorului în timp şi a genialităţii sale mereu vii. (SM)



ȘCOALA DIN ATENA

RAFAEL, 1509–1511, MUZEELE VATICANE, VATICAN

În 1508, papa Iulius al II-lea, după ce s-a hotărât să-şi stabilească reşedinţa în aripa sudică a palatului Vatican, încredinţează decorarea interiorului unui grup eterogen de pictori din care face parte şi Rafael. Foarte curând, artistul din Urbino, cu consimţământul papei care îi putuse aprecia măiestria şi tehnicile de excepţie, devine responsabilul întregului proiect decorativ care cuprinde camera (*stanza*) Sfântului Scaun, Camera lui Heliodor, Camera Incendiului şi Sala lui Constantin. Deşi foarte tânăr, Rafael proiectează cicluri iconografice pline de semnificaţie spirituală, alegorică şi filosofică, reuşind astfel să-şi demonstreze viul talent creativ şi noutăţile stilistice proprii. Prima sală pictată în frescă este cea a Sfântului Scaun, care îi ocupă artistului timpul între anii 1509–1511. Locaţia era destinată să găzduiască biblioteca lui Iuliu al II-lea şi, pentru a armoniza compoziţia decorativă cu mai sus menţionata destinaţie, artistul pictează cele patru lunete cu subiecte care slăvesc cultura umanistă, anume *Disputa Sacramentului*, *Şcoala din Atena*, *Parnasul* şi *Virtuţile cardinale şi Legea*. Fără doar şi poate, *Şcoala din Atena* este cea mai cunoscută frescă din încăpere şi redă grupuri animate de filosofi ai Antichităţii dialogând între ei. Arhitectura sălii este clasicizantă, concepută cu o parte centrală cu bolţi casetate asemănătoare cu proiectele arhitecturale ale lui Bramante din acea vreme. În centrul scenei, încadraţi de arcada rotundă din fundal, înaintează cei doi principali filosofi antici, Platon şi Aristotel. Primul, cu înfăţişarea lui Leonardo şi cu degetul ridicat spre cer către lumea ideilor, ţine în mână lucrarea sa *Timaios*, în timp ce al doilea, cu mâna îndreptată spre pământ, către lumea experienţei, ţine *Etica*. Reprezentarea este apoi animată de grupuri de învăţaţi care discută între ei. În prim-plan, pe stânga, se află Pitagora care scrie, iar în spatele lui Averoes, cu turban alb, priveşte curios. Aproape de el, Epicur, pe cap cu o coroană din frunze de viţă-de-vie, citeşte cu aviditate paginile unei cărţi. În dreapta grupului stă gânditor Heraclid care îi seamănă întru totul lui Michelangelo. Într-un al doilea grup de filosofi adunaţi în capul scărilor se zăreşte figura lui Socrate înveşmântat în verde care se consultă cu câţiva discipoli. În fine, în dreapta sălii se recunosc Euclid-Bramante cu compasul în mână şi însuşi Rafael, singurul personaj, în afară de tânăra din prim-plan îmbrăcată în alb, matematiciana Hypatia, care se uită direct spre privitor. Scena este magistral echilibrată şi construită respectând canoanele de armonie şi de frumuseţe ideală specifice pictorului. (SM)



PUNEREA LUI HRISTOS ÎN MORMÂNT

Pontormo, 1525–1528, Santa Felicità, Florența

În capela Capponi din interiorul bisericii Santa Felicità din Florența poate fi admirată una dintre capodoperele indiscutabile în stil florentin, *Punerea lui Hristos în mormânt*, realizată de Pontormo în al treilea deceniu al secolului XVI.

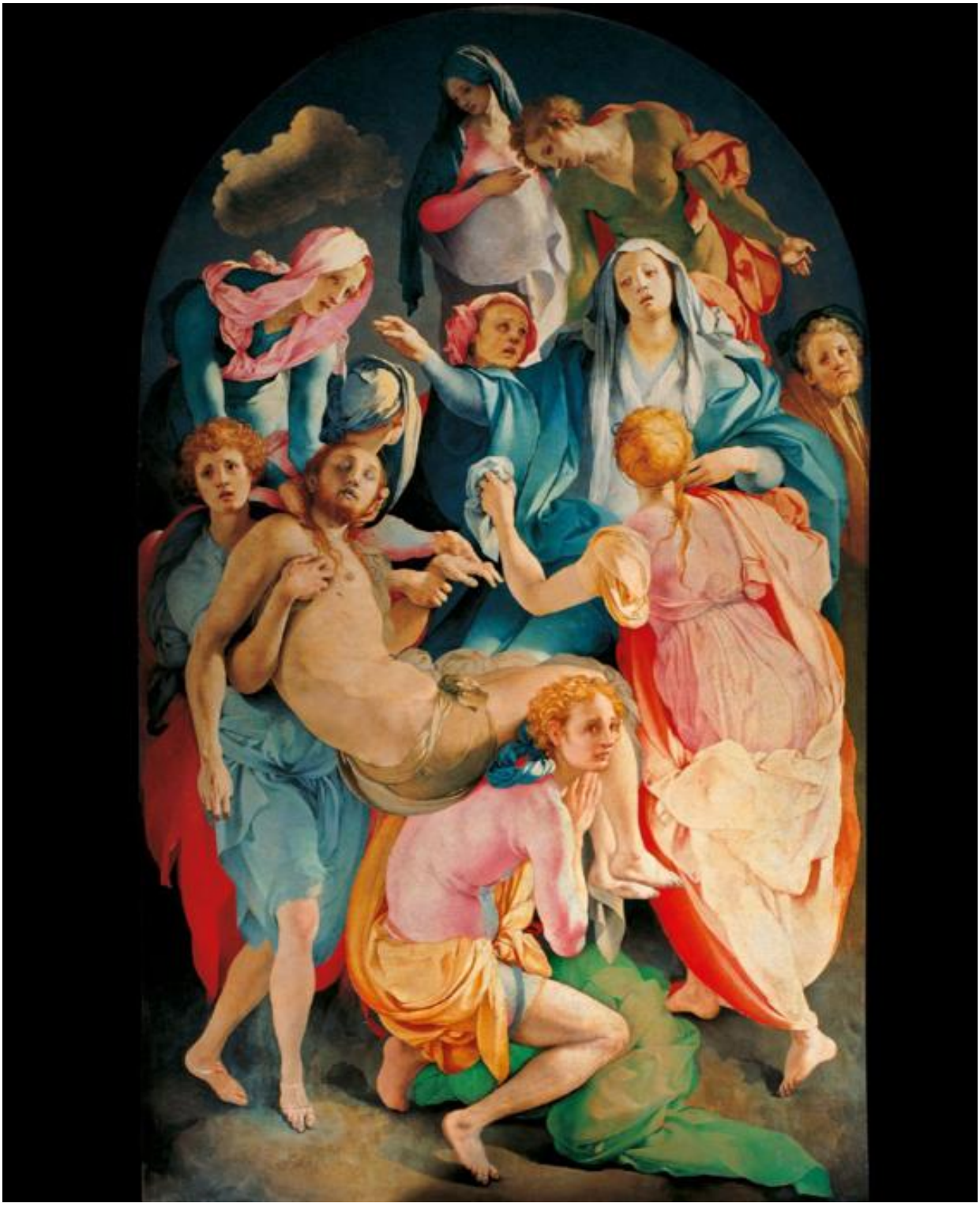
Tema cu Hristos mort este reluată cu deosebită frecvență de artiștii acestui secol caracterizat de o perioadă de criză religioasă profundă în care asistăm la o proliferare de teme puternice ce se mândresc cu o tensiune lingvistică și tematică ce a părăsit de-acum echilibrul armonios renascentist al nuanțelor și al formelor.

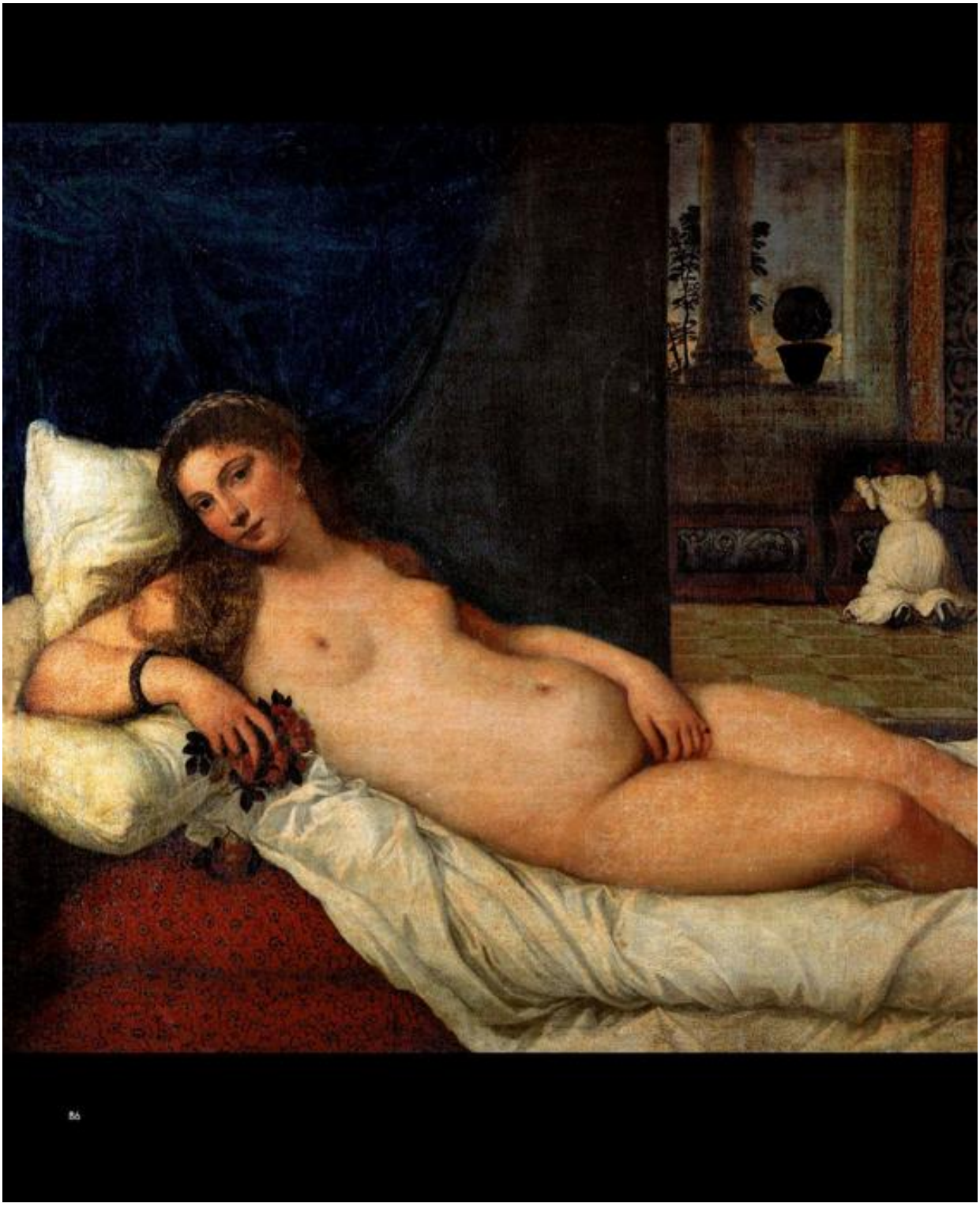
De fapt, maniera își propunea imitarea modelelor Renașterii, *Pietà* a lui Michelangelo și *Punerea lui Hristos în mormânt* de Rafael în acest caz, revăzute însă cu o sensibilitate estetică nouă care urmărea ruperea de canoanele clasice în favoarea unei expresivități accentuate a formelor, gesturilor și culorilor. Descoperim gesturi nearmonioase și reci disonanțe cromatice la suprafețele smălțuite care scot la iveală o religiozitate neliniștită și o spiritualitate frământată.

Cromatica deopotrivă capricioasă și abstractă a veșmintelor care alternează cu porțiuni mulate pe trup și cu pliuri redundante creează un joc de umbre și lumini fascinant ce amintește de îmbrăcămintea scânteietoare pictată de Michelangelo în Capela Sixtină.

Structura compozițională neobișnuită anulează orice referire la locație și ne lasă dezorientați, fără nici un fel de punct de referință. Amestecul de personaje se deznodă pe verticală, serafic și implacabil, lipsit fiind de baze de sprijin concrete și reale.

Un ușor intelectualism străbate scena și transformă astfel episodul într-unul ireal și abstract. Fecioara își îndreaptă privirea spre trupul mort al lui Hristos, iar silueta ei pare să cadă vlăguită, deși e susținută de Sfântul Ioan. Personajele pline de suferință care îl duc pe brațe pe Hristos par să-și abată atenția de la îndatorirea lor și își îndreaptă ochii spre privitor. (LG)





86

VENUS DIN URBINO

TIȚIAN, 1538, GALERIA UFFIZI, FLORENȚA

Realizată în 1538 la comanda lui Guidobaldo della Rovere, viitorul duce de Urbino, frumoasa *Venus* a lui Tițian este o operă de maturitate a artistului care, în anii aceia, era angajat ca pictor oficial al Republicii Veneției.

Pictura abordează tema celebrării frumuseții lui Venus ca pretext pentru a trata subiecte ce răspund mai mult cererilor comanditarului și o transformă în alegorie a dragostei carnale.

Întinsă languros pe un pat care ocupă tot planul orizontal al tabloului, o femeie tânără, senzuală, cu trup alb strălucitor și complet dezgolit privește ademenitor și cu malițiozitate spre observator, etalând o impertinență care nu se mai văzuse niciodată într-un tablou cu asemenea subiect. Chipul lui Venus e încadrat de păr moale auriu ce-i coboară pe umeri; cu o mână ține trandafiri, florile simbol ale divinității, cu cealaltă își acoperă vintrele.

La picioarele femeii doarme încolăcit un cățeluș, în vreme ce două cameriste, în fundal, aranjează hainele în cufere. Ambele subiecte sunt foarte realiste și imprimă reprezentării o mai mare intimitate. Și frântura de peisaj care se zărește pe fereastra din spate accentuează imediatețea și lirismul imaginii.

Pictura este îmbogățită de jocuri de lumină în clarobscur care dau strălucire personajelor și le definesc formele, precum și de tonalități cromatice intense care caracterizează scena. Verdele păstos al draperiei grele din spatele lui Venus și roșul întunecat al cuverturii de pe pat creează un contrast de culoare puternic cu trupul alb strălucitor al femeii și cu așternutul, alimentând farmecul și misterul reprezentării.

Analizând opera apare evident că pictorul a vrut să dea lucrării o semnificație extrem de realistă. Venus a lui Tițian nu este o divinitate îndepărtată și detașată, ci o femeie adevărată și senzuală, care îi sugerează malițios privitorului importanța dimensiunii erotice a căsătoriei, cum probabil i s-a cerut de către clientul Guidobaldo însurat de curând cu tânăra Giulia Varano da Camerino. (SM)

CELE PATRU ANOTIMPURI

Arcimboldo, 1573, Muzeul Luvru, Paris

Pictor bizar şi curios, nu întâmplător îndrăgit în epoca modernă de suprarealişti, Arcimboldo a părăsit oraşul de baştină Milano la vârsta de 35 de ani îndreptându-se spre Viena să slujească neamul habsburgic.

Suntem pe la sfârşitul secolului XVI, în plin climat manierist, iar pictorul împărtăşeşte gustul extravagant pe care îl întâlneşte la regi şi împăraţi de a aduna obiecte pentru *Wunderkammern*, colecţii private de minunăţii naturale şi artificiale.

Cele patru anotimpuri, ciclu lucrat în mai multe variante între anii 1560–1570, ne prezintă o reinterpretare originală a portretului tradiţional din profil jumătate bust, printr-o reelaborare antropomorfă a naturii; Arcimboldo îşi creează chipurile folosind o tehnică de mozaic care aduce laolaltă un număr foarte mare de elemente naturale.

Virtuozitatea pictorului creează o tensiune între fantastic şi real şi o duplicitate vizuală şi conceptuală care construiesc o imagine ambiguă şi un joc al formelor pline de fascinaţia straniului, stupefacţiei, capriciului şi artificiului.

Dar dincolo de divertisment se dezvăluie o stratificare alegorică bogată ce aminteşte de semnificaţii politice şi ideologice care îl celebrează pe împărat. Cele patru portrete erau legate prin tot atâtea reprezentări ale elementelor – apă, aer, foc, pământ – şi, laolaltă, făceau aluzie la cele patru vârste ale omului şi la cele patru temperamente sufleteşti.

Primăvara este tânără şi veselă, cu fire sangvină, în vreme ce vara este matură şi focoasă; toamna se prezintă vârstnică şi melancolică, iar alături de ea ne apare iarna bătrână şi flegmatică.

Se forma astfel o analogie cosmică atotcuprinzătoare purtătoare de cuvânt a aspiraţiilor universaliste ale imperiului. Omul-anotimp şi omul-element reprezentau corespondenţa între microcosmosul uman şi macrocosmosul universului, peste care îşi întindea puterea împăratul. (LG)

POPAS ÎN TIMPUL FUGII ÎN EGIPT

CARAVAGGIO, 1595–1996, GALERIA DORIA PAMPHILJ, ROMA

Caravaggio, se ştie, era pictorul luminii. Conjugarea luminoasă ne apare în această pânză ce înfăţişează momentul de odihnă din timpul fugii în Egipt a Sfintei Familii într-un moment aparte al zilei. Lumina caldă şi puternică mângâie siluetele, dar lasă în penumbră peisajul din fundal, dând de înţeles că ne aflăm la asfinţit: la finalul zilei, după multe ore de mers, Familia se odihneşte.

Peisajul natural din jur e lipsit de perspectivă şi spaţialitate, însă excelează în redare naturalistă.

De fapt, este una dintre operele de tinereţe ale artistului, în care apare deja poetica specifică lui privind lumina şi naturalismul, deşi nu urmăreşte acele rezultate de dramatizare şi de tensionare pe care va fi capabil să le atingă în anii următori prin intermediul contrastului de lumină.

Caravaggio este considerat unul dintre iniţiatorii naturalismului european, dovadă fiind nenumăratele inserţii de statică moartă pe pânză, îndatorate acelei culturi figurative lombarde pe care pictorul o asimilase la începuturile carierei sale. Lumina pictată se opreşte şi cercetează, cu răbdare, toate detaliile realităţii pe care o întâlneşte, fără să omită nimic.

În tablou această poetică a luminii are un lirism blând pe care îl vom regăsi mai puţin în operele următoare, totuşi nu îi lipsesc forţa şi caracterul expresiv.

Demonstrează intimitate, familiaritate şi aer casnic în figura suavă a Fecioarei aplecate deasupra pruncului; alături se vede tristeţea îndurătoare şi gânditoare a lui Iosif care îi ţine partitura îngerului muzicant elegant învăluit de faldurile pânzei albe. Textul muzical ce acoperă paginile trebuia să declame semnificaţia religioasă a întregii compoziţii, şi este de o asemenea claritate încât a fost posibilă identificarea sa. (LG)

TRIPTICUL COBORÂRII DE PE CRUCE

PETER PAUL RUBENS, 1611–1614, CATEDRALA NOTRE-DAME, ANVERS

Reîntors din lunga călătorie prin Italia care a durat opt ani, în 1608 Rubens revine în oraşul natal Anvers cu un bagaj de cunoştinţe vast care cuprindea de la arta clasică greco-romană până la cea renascentistă italiană a lui Michelangelo, Tintoretto şi Giulio Romano. Frecventând curtea regală olandeză, având astfel o oarecare independenţă economică, pictorul s-a putut dedica perfecţionării cunoştinţelor dobândite, reelaborându-le într-un stil vivace şi personal.

Exemple splendide ale maturităţii artistice a lui Rubens sunt două opere păstrate în catedrala din Anvers, realizate de pictor la doar câţiva ani de la reîntoarcerea în Flandra: *Ridicarea Crucii* (1610) şi *Coborârea de pe Cruce* (1611–1614). Dacă în prima pictură scânteierile de lumină şi emoţia scenei sunt împrumutate de la Tintoretto, deplina abilitate compoziţională şi narativă a lui Rubens se etalează în lucrarea *Coborârea de pe Cruce* care anticipează începutul fazei „clasice" a picturii sale. Aici structura reprezentării se simplifică şi tonurile narative sunt mai atenuate.

Panoul central al lucrării este ocupat de maiestuoasa expunere a coborârii de pe cruce: trupul livid şi fără viaţă al lui Hristos este dat jos de pe cruce şi înfăşurat într-o pânză albă ce creează un contrast cromatic intens cu veşmântul roşu al lui Ioan Evanghelistul, aflat în prim-plan. Musculatura personajelor care animă scena e puternică, sculpturală, volumetrică şi bine definită de mase cromatice compacte şi saturate de culoare. Nuanţele sunt solemne, iar scena îşi păstrează toată sacralitatea, deşi nu lipsesc ecouri clare din pictura lui Caravaggio: e suficient să sesizăm cu cât realism îl zugrăveşte pe bărbatul urcat pe cruce care ţine cu dinţii giulgiul lui Hristos.

Cele două panouri laterale – realizate între 1612 şi 1614 – înfăţişează *Vizita Mariei la Sfânta Elisabeta* şi *Prezentarea la Templu*. Aici naraţiunea picturală se opreşte asupra amănuntului, iar scenele sacre sunt ambientate într-un spaţiu cotidian bogat în detalii naturaliste şi culori luminoase.

Dacă se închid, cele două voleuri laterale prezintă o decoraţiune ce aminteşte prin plasticitatea trupurilor, prin culorile întunecate şi contrastele cromatice panoul central cu coborârea de pe cruce. Personajele sunt Sfântul Cristofor care trece râul purtându-l pe umeri pe Hristos copil şi un sihastru în meditaţie. (SM)

în aceste pagini:
dreapta, panourile centrale și laterale ale *Coborârii de pe Cruce*;
stânga, vedere cu voleurile închise

RĂPIREA PROSERPINEI

Gian Lorenzo Bernini, 1621–1622, Galleria Borghese, Roma

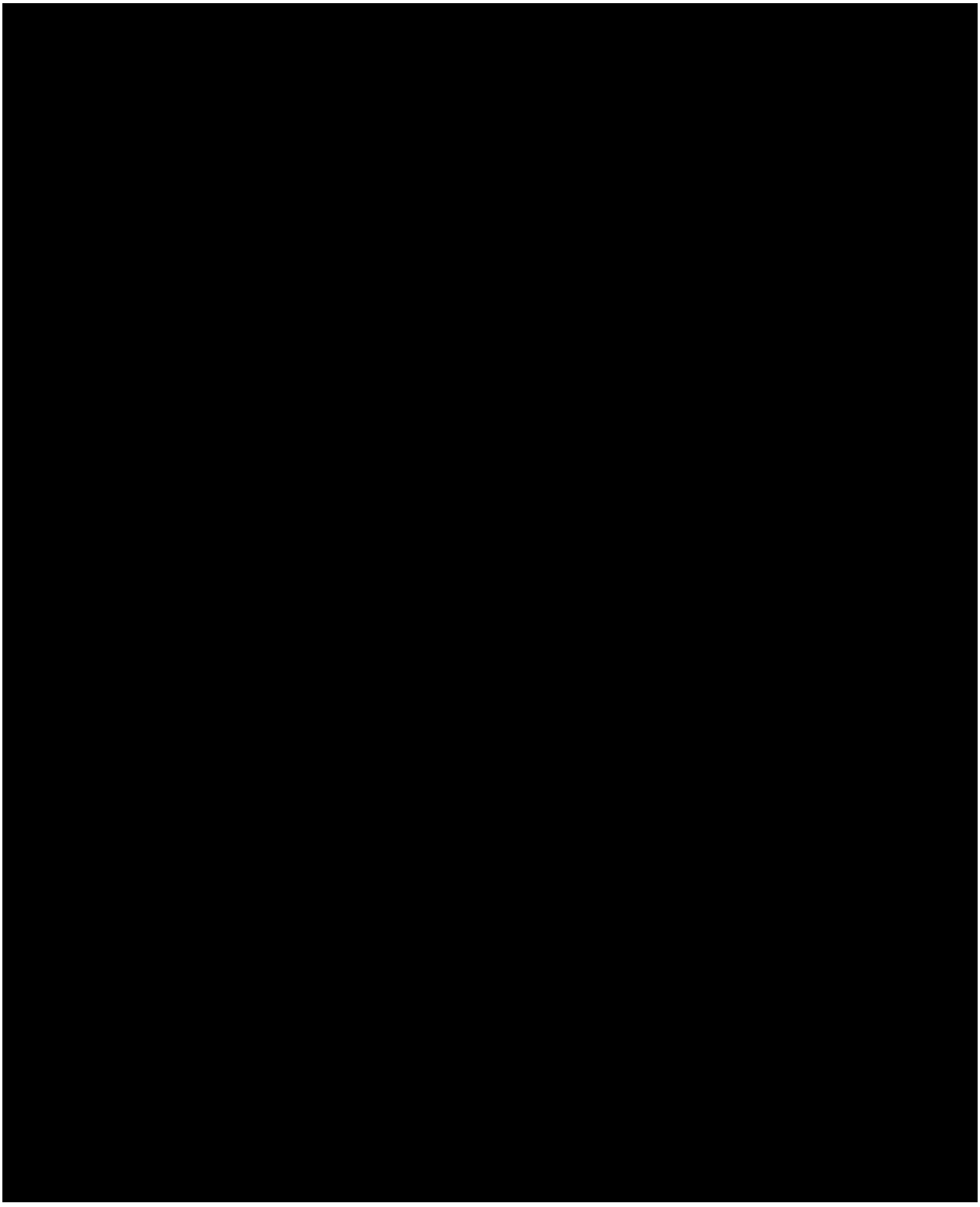
Operă de tinerețe a lui Bernini realizată între anii 1621 și 1622, *Răpirea Proserpinei (Persefonei)* i-a fost comandată de primul său mecena, învățatul cardinal Scipione Borghese, pentru care sculptorul realizase cu câțiva ani înainte grupul statuar *Enea și Anchise*.

Opera se inspiră din mitul clasic al Persefonei (Proserpina, la romani) povestit în *Metamorfozele* lui Ovidiu și e legată de tema ciclului anotimpurilor. Răpită de Pluto, stăpânul Infernului, care se îndrăgostise nebunește de ea, tânăra este dusă în Hades. Mama ei, Ceres, zeița fertilității, din cauza durerii pricinuite de pierderea fiicei, uită să fertilizeze Pământul. Mulțumită medierii lui Mercur, Ceres își regăsește fiica și obține ca aceasta să se întoarcă pe Pământ nouă luni pe an. În acest răstimp natura se va putea trezi din amorțeala iernii și va putea da roade.

Sculptura lui Bernini prezintă acțiunea la apogeu; Pluto năvălește în scenă brutal și, înșfăcând-o de mijloc pe Proserpina, încearcă să o smulgă din lumea ei.

Nimfa, cu chipul oripilat de spaimă și brăzdat de lacrimi, încearcă inutil să se elibereze de violența atacului care i-a sfâșiat veșmintele; la picioarele ei privește scena Cerber, câinele străjer al Infernului.

Înzestrat cu o deosebită virtuozitate în modelarea materiei și cu o înclinație personală pentru „teatralitate", Bernini reușește să uimească și să implice emotiv privitorul. Trupurile celor două personaje sunt finisate cu măiestrie și cu o ușurință neobișnuită în redarea naturală a detaliilor: Pluto e puternic și vânjos, ridică aproape fără efort trupul tinerei fete; chipul îi este crispat și barba cârlionțată flutură ușor în tumultul acțiunii. Proserpina e surprinsă cu trupul în răsucire, cu brațele ridicate să se apere și să se desprindă din strânsoarea zeului: fiecare detaliu al membrelor ei sugerează teamă și confuzie. În afara conștientizării că avem de a face cu un artist extraordinar dotat cu talent tehnic și stilistic, la sculptura lui Bernini impresionează atentul studiu al corpului în mișcare și capacitatea autorului de a da viață personajelor. Sculptorul reușește să redea cu mare naturalețe și verosimilitate părțile anatomice implicate în acțiune, deși această compoziție ascunde o fărâmă de artificialitate legată încă de înclinația lui spre manierism. (SM)



RONDUL DE NOAPTE

REMBRANDT, 1640–1642, RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

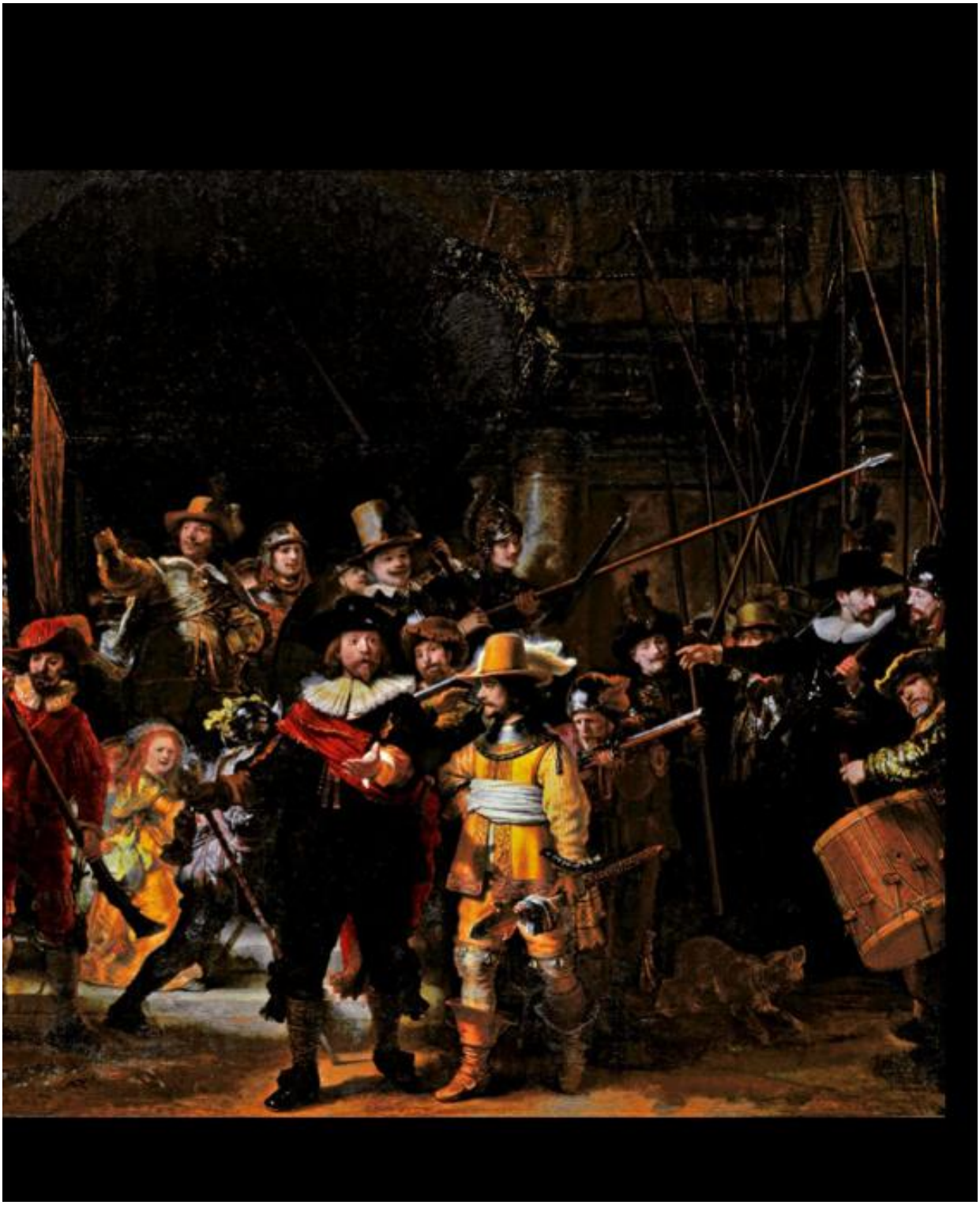
Rondul de noapte este una dintre cele mai mari capodopere ale olandezului Rembrandt van Rijn şi, cu siguranţă, una dintre cele mai cunoscute picturi ale sale alături de *Lecţia de anatomie a profesorului Tulp*. Dacă această operă din urmă, realizată de Rembrandt la tinereţe, marchează debutul lui artistic în exclusivistul Amsterdam, *Rondul de noapte* pictat între anii 1640–1642 stabileşte graniţa între apogeul său artistic şi declinul care îl va marca pe pictor în anii următori. Unanim considerat genial pentru capacitatea lui de a inventa soluţii originale şi inedite şi de a fi în stare să surprindă cu uşurinţă psihologia şi intimitatea personajelor operelor sale, Rembrandt se distinge mai cu seamă prin folosirea specifică a luminii şi a culorii. Lucrările lui sunt create şi definite de o îngemănare perfectă de clarobscururi cărora li se încredinţează construcţia formelor, definitivarea planurilor şi caracterizarea interioară a personajelor. Culoarea materială şi densă e întinsă pe suprafeţe ample.

Rondul de noapte înfăţişează grupul gărzii civice din Amsterdam care se adună înainte de a-şi începe marşul. Dispunerea tradiţională proprie scenelor cu subiect analog e străbătută de genialitatea artistului care optează pentru o soluţie mai dinamică.

În centrul scenei se află căpitanul Frans Banning Cocq care îi dă ordine locotenentului său Willelm van Ruytenburch să adune participanţii la rond. Împrejur, străjerii se mişcă dezordonat; se recunosc purtătorul de drapel în stânga, câţiva oameni cu coif şi mai mulţi burghezi elegant îmbrăcaţi care susţin garda civică.

În plus, apar personaje care invadează scena într-o manieră aparent nepotrivită şi care contribuie la crearea unei atmosfere de zăpăceală veselă: o fetiţă blondă cu un pui legat la brâu, omagiu adus gărzii civice care are ca simbol ghearele de găină, câţiva copii care aleargă în dezordine, un câine care latră în prim-plan şi tamburul-major care bate toba.

Totul participă la caracterizarea şi la vivacitatea naraţiunii, luminată de jocuri de lumini şi umbre deosebit de expresive. Pictura mai este caracterizată de un realism extrem şi de o precizie meticuloasă în redarea anatomică a personajelor. (SM)



LAS MENINAS

DIEGO VELÁZQUEZ, 1656, MUZEUL PRADO, MADRID

Capodopera lui Velázquez dedicată familiei lui Filip al IV-lea, rege al Spaniei, a fost terminată în 1656. Cunoscută inițial drept *Tabloul Familiei*, sau *Familia lui Filip al IV-lea*, denumirea actuală datează din secolul XIX: *menina* este un termen de origine portugheză care înseamnă „domnișoară de onoare". Deci, în centrul pânzei este pictată infanta Margareta înconjurată de domnișoarele ei de onoare; apar numeroase alte personaje, printre care un autoportret al autorului surprins în timp ce pictează. Direcția privirilor subiecților se concentrează pe un punct din afara tabloului, lăsând privitorul puțin dezorientat. O asemenea ambiguitate probabil a fost dorită de Velázquez și ne călăuzește spre două posibile ipoteze de interpretare. Putem gândi că infanta și domnișoarele se află în fața unei oglinzi imaginate în locul privitorului; toate privirile se îndreaptă într-acolo, chiar și cea a pictorului care pictează grupul fără a-l avea din față, ci observându-l în oglindă. Aceasta ar fi poza caracteristică a autoportretului.

Alternativ, ne putem concentra interpretarea pe oglinda pictată în fundal unde zărim imaginile reginei Ana Maria de Austria și a regelui Filip al IV-lea; acestea par să reflecte tabloul la care lucrează pictorul. Adevăratul model al artistului ar trebui atunci să fie perechea regală așezată în afara pânzei și imaginată în locul privitorului.

Velázquez pictează acest tablou cu o tehnică sintetică și destul de fluidă; tușele lui folosesc mult juxtapuneri de culoare pură ca să redea interiorul și personajele cu deosebit realism; el aparține curentului naturalismului european, al cărui mare protagonist italian a fost Caravaggio, și astfel reușește să aducă în imediatețea vieții inspirația clasică a echilibrului compozițional. (LG)

FATA CU TURBAN

JAN VERMEER, 1665–1666, MAURITSHUIS, HAGA

Jan Vermeer se naşte la Delft în 1632, iar în scurta lui viaţă nu se va îndepărta niciodată de oraşul natal. Se apropie de pictură copil fiind, încurajat de tatăl său, negustor de tablouri. Începe să picteze din pasiune, însă, curând, dovedeşte o abilitate neobişnuită în redări cromatice vibrante şi delicate.

Primele sale opere sunt în mare parte cu subiecte sacre ori mitologice, dar calităţile expresive de excepţie ale pictorului se dezvăluie pe la jumătatea anilor 1650 când începe să picteze tablouri de mici dimensiuni, cu scene din viaţa de zi cu zi şi interioare de locuinţe; sunt subiecte simple pe care Vermeer ştie să le ridice la sublim surprinzându-le cele mai intime şi mai poetice aspecte.

Tehnica lui de lucru, ce aminteşte pictura flamandă a secolului XV, este miniaturală, exactă, elegantă. Acordă o deosebită atenţie luminii şi nenumăratelor sale capacităţi de expresie, cercetând cu infinită graţie cele mai secrete pliuri ale realităţii.

În acelaşi fel procedează şi când redă trăsăturile omeneşti, deseori alegându-şi model lăptărese sărace ori servitoare, reuşind să surprindă tot ce e magic şi liric în gesturile şi în privirile acestora, dând portrete psihologice încărcate de expresivitate intensă şi ridicându-le la imagini eterne chiar prin corporalitatea lor.

Astfel poate fi interpretat minunatul portret al *Fetei cu turban* (sau *Fată cu cercel de perlă*), care are cel puţin încă o altă versiune mai puţin cunoscută şi fascinantă. Subiectul este o femeie tânără, probabil o slujnică, pe care Vermeer o pictează trei sferturi din profil cu capul uşor înclinat spre dreapta; ea poartă o rochie galbenă din material lucios şi un turban albastru-deschis cu şal lung, tot galben, care îi cade pe umeri.

Elementul catalizator al lucrării este, fără îndoială, chipul tânăr şi foarte frumos al fetei: pielea netedă şi albă, ochii incredibil de expresivi şi buzele uşor întredeschise sunt elemente extrem de realiste, vii şi, în acelaşi timp, pline de sacralitate. Lumina cade pe chip cu măiestrie şi delicateţe reflectându-se în perla strălucitoare pe care fata o poartă în urechea stângă.

Fundalul picturii este în umbră, permiţând spectatorului să-şi concentreze şi mai mult privirea pe tânăra femeie şi să-i înţeleagă sufletul. (SM)

108

SOSIREA BUCENTAURULUI ÎN ZIUA DE ÎNĂLȚARE

CANALETTO, 1740, WINDSOR ROYAL COLLECTION, LONDRA

Canaletto este indiscutabil protagonist al vedutismului, gen de pictură foarte apreciat în secolul XVIII, care s-a dezvoltat în jurul temei vedutei. Nu este vorba despre o simplă tratare a peisajului, ci de o „reprezentare topografică" a elementelor naturale și arhitecturale care cere pictorului competențe necesare specifice scenografiei teatrale.

Originar din Veneția, Canaletto ne-a lăsat multe mărturii vizuale ale vechiului oraș de pe apă; pânzele lui erau apreciate în special de vizitatorii care făceau Marele Tur, foarte bucuroși să aducă acasă tablouri ca amintire a locurilor frecventate.

În această lucrare, realizată în 1740, este înfățișată una dintre cele mai importante sărbători ale Veneției: în fiecare an, în ziua de Înălțare, se celebra nunta orașului cu marea.

Cu această ocazie era evocată plecarea dogelui la anul o mie să cucerească Coasta Dalmată cu care s-a început practic ceea ce avea să devină Imperiul Venețian în Marea Adriatică. Reevocarea înfățișa cum dogele, la bordul Bucentaurului – galera de stat împodobită somptuos în roșu și auriu – pleca din bazinul San Marco spre Lido; aici el arunca în apele lagunei un inel simbol al consfințirii eternei legături a orașului Veneția cu marea.

În jurul luxoasei galere, care se întoarce de la celebrarea ritualului, se înghesuie gondolele nobililor venețieni fastuos ornamentate. Abilitatea scenografică a pictorului se dezvăluie în fundalul magnificei piețe; culisele evenimentului sunt Palatul Ducal care lasă să se zărească bazilica San Marco și, pe stânga, Biblioteca Marciana în spatele căreia se înalță turnul clopotniței.

Stupefiantă apare cercetarea amănunțită a realității fidel readuse pe pânză cu o obiectivitate aproape științifică a cărei complice este folosirea camerei optice: pictura se învecinează cu fotografia. (LG)

AMOR ȘI PSYCHE

Antonio Canova, 1793, Muzeul Luvru, Paris

Amor și Psyche este o lucrare de tinerețe a lui Antonio Canova și a văzut lumina zilei în 1793 după o lungă fază pregătitoare începută cu cinci ani înainte.

Procedând după o metodă deja verificată la începutul activității sale, sculptorul a făcut mai întâi câteva schițe sugerând pe hârtie ideea grupului sculptural și, într-un al doilea moment, o serie de machete-ciornă din ghips, în miniatură, ale celor doi protagoniști. Departe de a fi pur exercițiu tehnic, ciornele demonstrează marea capacitate a artistului de a dărui materialului vitalitate și pasiune, modelându-l cu deosebită știință și vigoare. După realizarea modelului în ghips și o primă cioplire în marmură făcută de ucenicii sculptorului, Canova a finisat materialul la perfecție obținând rezultate de transparență și impalpabilitate. Versiunea finală nu mai păstrează vivacitatea și naturalețea machetelor în ghips, dar sugerează o senzualitate și o tensiune emoțională pline de patos.

Subiectul operei îi este sugerat autorului de *Metamorfozele* lui Apuleius, însă este îmbogățit de sculptor care îl ridică la nivel de simbol universal al dragostei. Cele două personaje, Amor și Psyche, după ce au învins mai multe obstacole care îi țineau departe, sunt surprinși în clipa reîntâlnirii, într-o îmbrățișare îndelung așteptată.

Zeul, pe care ni-l imaginăm ajuns în zbor în spatele femeii, o cuprinde delicat de cap și de sâni. Mișcarea lui Amor este împărtășită de Psyche; ea întinde ambele mâini spre el. Scena e construită piramidal, poziția fiind echilibrată de aripile larg desfăcute ale lui Amor. Acest joc de referințe creează un echilibru compozițional perfect.

Respectând canoanele neoclasice dragi lui, Canova imprimă întregii compoziții armonie și deosebită eleganță formală, caracteristici care nu îl împiedică să surprindă tensiunea amoroasă care îi înfioară pe cei doi protagoniști și suflul de viață ce străbate toată suprafața marmurei. Printre multe alte calități, acesta îl face pe Canova un sculptor excepțional: știe să atingă perfecțiunea și frumusețea ideală fără să-și lipsească personajele de suflet. (SM)

ÎNCORONAREA LUI NAPOLEON

JACQUES-LOUIS DAVID, 1806–1807, MUZEUL LUVRU, PARIS

După ce şi-a cucerit respectul şi fidelitatea trupelor franceze în anii de campanie militară din Italia, în 1799 Napoleon răstoarnă situaţia politică din Franţa şi se autoalege prim-consul al ţării. Cinci ani mai târziu, pe 2 decembrie 1804, este încoronat împărat în catedrala pariziană Notre-Dame.

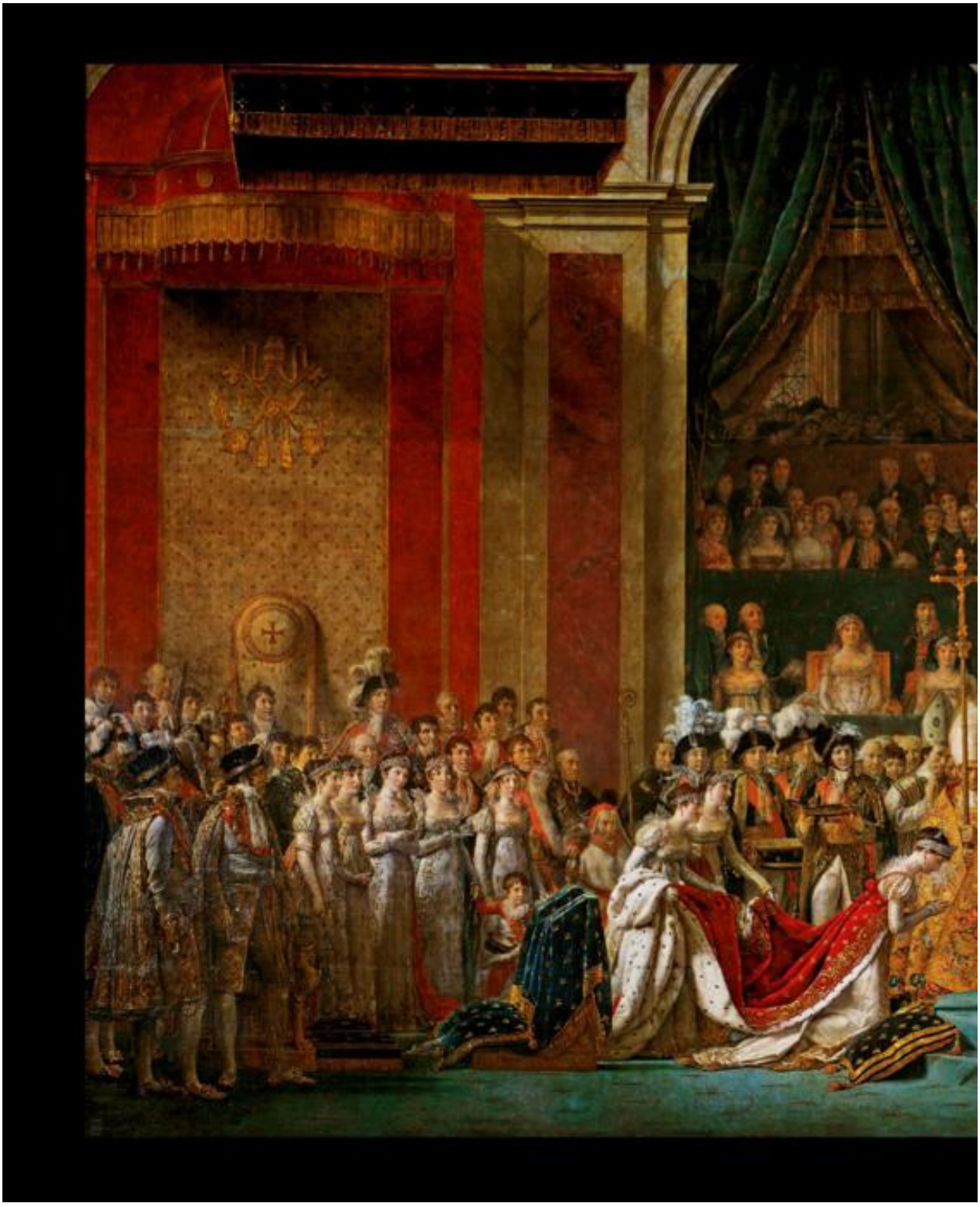
Un bărbat cu mare abilitate de comunicare, Napoleon s-a folosit de artă ca să îşi facă propagandă în tot imperiul. I s-au dedicat numeroase portrete şi multe din gesturile glorioase pe care le-a făcut pe câmpurile de luptă i-au fost magistral redate de artiştii de care s-a înconjurat cu abilitate.

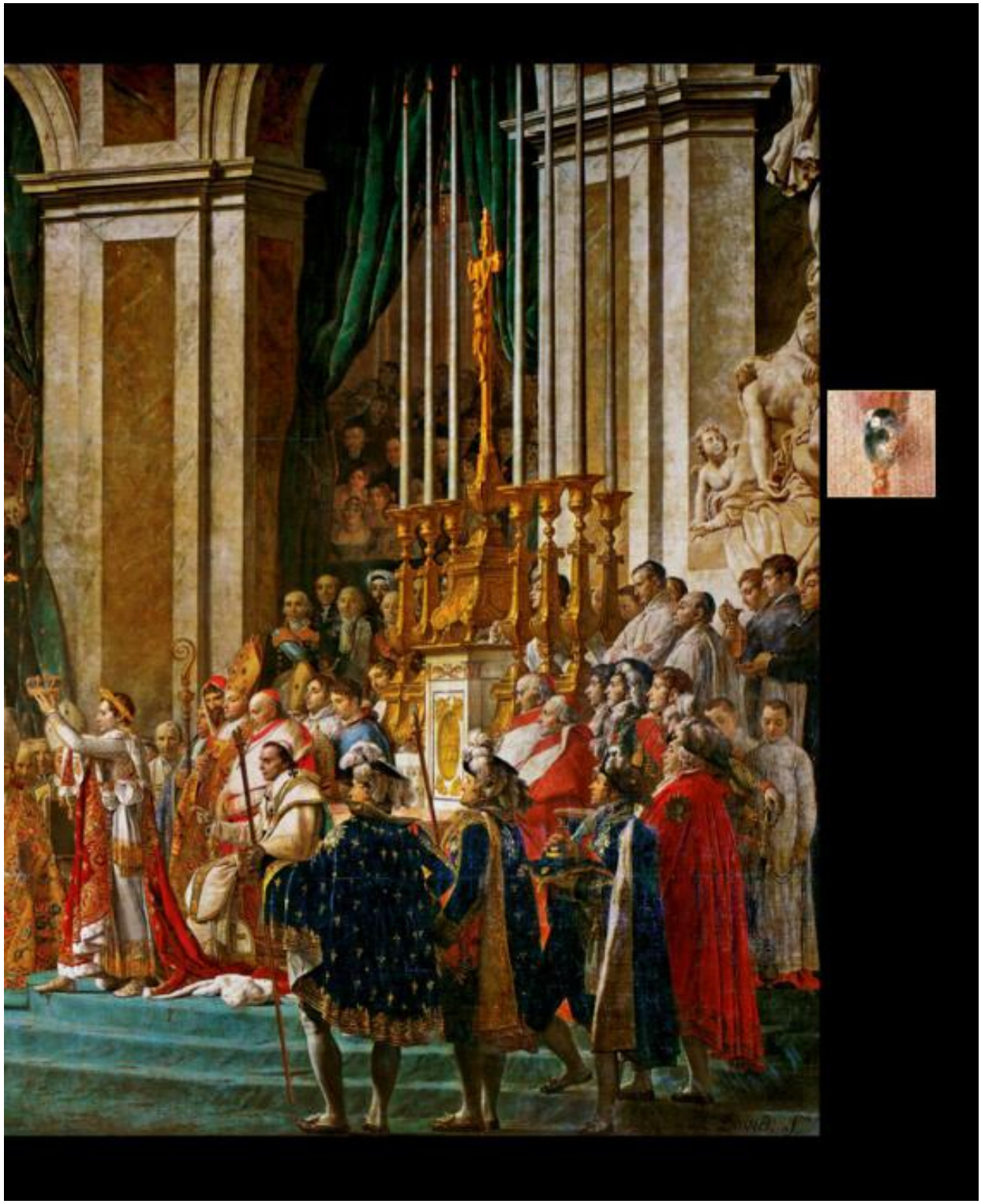
Printre aceştia, un rol de prim-plan îl joacă Jacques-Louis David, „pictor oficial" al guvernului revoluţionar şi legat de Napoleon printr-o stimă profundă. Lui îi încredinţează împăratul crearea uriaşei pânze care îl înfăţişează în momentul încoronării în 1804, la care pictorul însuşi a fost prezent.

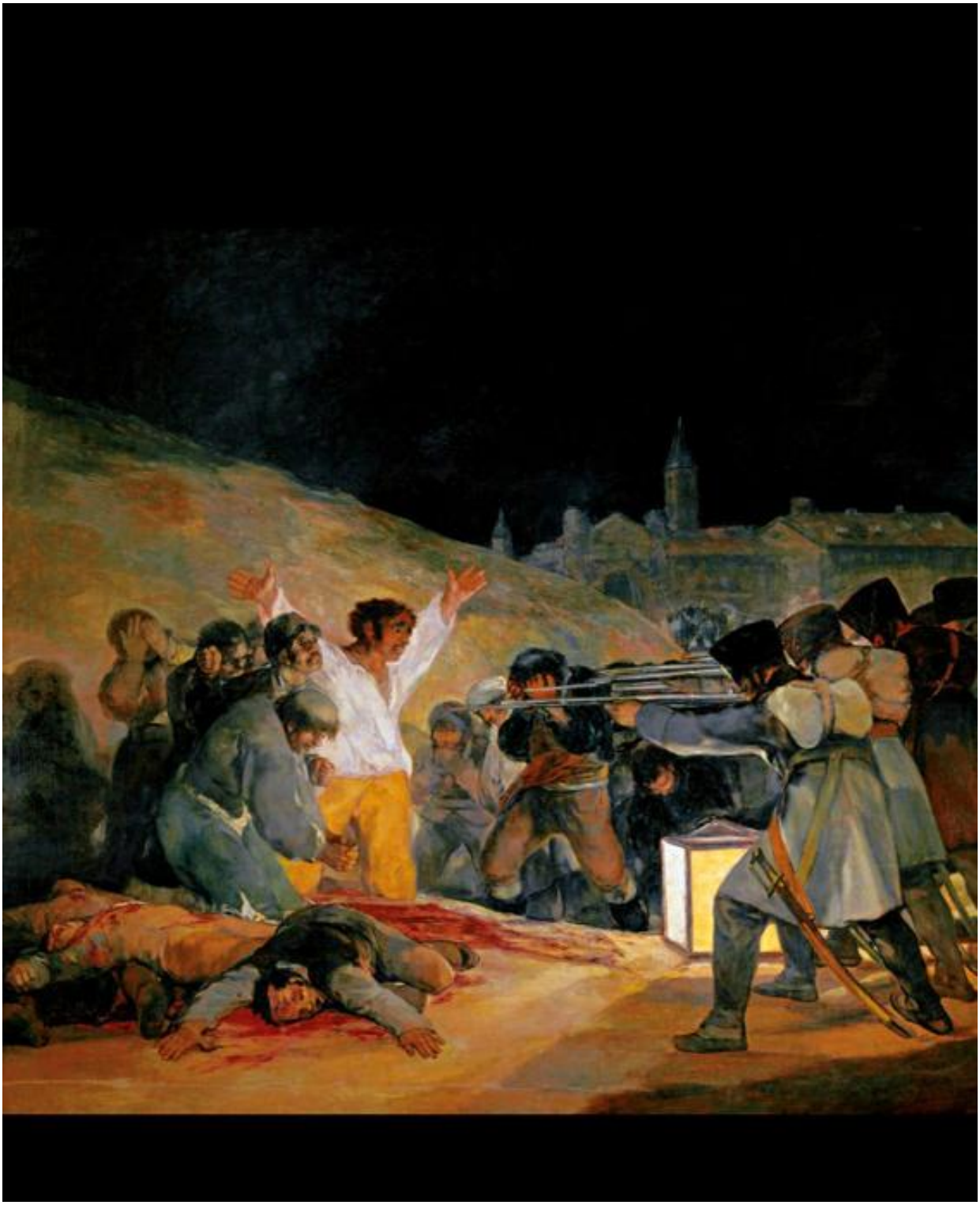
Avem de a face cu un adevărat cadru istoric cu puternic aer festiv: cu măiestrie şi minuţiozitate, David reproduce fiecare detaliu al figurilor, al veşmintelor şi al stării de spirit a celor care în acea zi au participat la eveniment.

În marea navă centrală a catedralei, înţesată de lume, Napoleon ridică una dintre cele două coroane care îi sunt puse pe cap şi o apropie de capul soţiei, împărăteasa Joséphine, îngenunchează în faţa lui. Amândouă feţele împărăteşti, îmbrăcate în alb şi cu mantii largi din catifea roşie cu broderii aurite, apar maiestuoase şi elegante. Este un moment important al istoriei franceze, pe care David ştie să-l surprindă cu verosimilitate incredibilă şi cu sacralitate solemnă.

Detaliile scenei sunt evidenţiate de pictor cu deosebită precizie: papa şi câţiva reprezentanţi ai Bisericii Catolice, numeroase doamne de companie somptuos îmbrăcate, jandarmii şi toată nobilimea franceză se adună în jurul perechii imperiale. În fundalul tabloului, central, sunt poziţionate trei tribune suprapuse unde îi vedem pe cei mai iluştri demnitari ai aristocraţiei franceze; printre aceştia se recunoaşte însuşi pictorul care ţine în mâini caietul de schiţe să noteze aspectele importante şi atmosfera ceremoniei pentru a le transpune fidel în capodopera sa. (SM)







3 MAI – ÎMPUȘCAREA REVOLTAȚILOR MADRILENI

FRANCISCO GOYA, 1814, MUZEUL PRADO, MADRID

Parabola artistică a lui Goya se desfășoară pe ceva mai mult de șaizeci de ani, timp în care artistul, care face din pictură rațiunea lui de viață, devine cel mai original și mai inventiv pictor al Spaniei, director al Academiei San Fernando din Madrid și prim-pictor de curte. O mare satisfacție pentru fiul unui meșteșugar aurar basc și al unei țărănci.

Vocația artistică a lui Goya se remarcă încă din adolescență când face o pasiune pentru pictura marilor maeștri ai secolului XVII, printre care Velázquez și Rubens, alături de Tiepolo, Tițian și Mengs. Atitudinea lui va fi alimentată de călătoria pe care o face în Italia și de contactele norocoase pe care le are cu mediile culte din academia artistică a Spaniei care îl aduc în pragul curții regale madrilene.

Fascinat de realitate și de nenumăratele ei fațete, Goya profită de ea pentru a-și alege subiectele de inspirație. Marea lui inventivitate și capacitatea înnăscută de a manevra cele mai variate tehnici de desen și de pictură îl ajută să creeze compoziții curajoase și inovative.

Dedicat inițial unor tematici religioase și mondene, după 1792, an în care o boală grea și necunoscută îl surzește, pictorul își concentrează atenția asupra analizării subconștientului, dând astfel viață unei serii de tablouri în care tulburările interioare și îngrijorările pentru schimbările sociale ale acelor ani apar violent. Și tehnica picturală resimte brusc această schimbare tematică: tușa devine mai cursivă, mai păstoasă și mai emoționantă, culorile mai întunecate și vibrațiile clarobscurului mai intense.

Acestei perioade din activitatea artistului îi aparține lucrarea *3 mai – Împușcarea revoltaților madrileni*, tabloul a fost pictat în 1814 și înfățișează un episod de violență petrecut cu câțiva ani înainte la Madrid, în timpul invaziei franceze. Patrioții care se răsculaseră împotriva trupelor generalului Murat au fost prinși și executați în apropiere de muntele Principe Pio. La execuție a fost prezent și Goya, iar episodul i-a creat o senzație de dezorientare, de oripilare și de negare a războiului.

Acestea sunt sentimentele pe care pictorul le reprezintă cel mai bine pe pânză și care sunt sintetizate magistral de personajul în cămașă albă din centrul scenei. Cu chipul desfigurat de spaimă și cu ochii îngroziți de măcelul care se produce, omul ridică brațele spre cer abandonându-se destinului său, ca și cum moartea, în mijlocul acelei dureri și violențe, ar fi fost eliberatoare. În față stau soldați cu puștile îndreptate spre el: sunt oameni fără chip și fără omenie. În tablou, cruzimea nebunească a omenirii e reprezentată în toată urâțenia ei, accentuată de contrastele clarobscurului care emfatizează sentimentele de inevitabil și de teamă. (SM)

LIBERTATEA CONDUCÂND POPORUL

EUGÈNE DELACROIX, 1830, MUZEUL LUVRU, PARIS

Universal recunoscută ca manifest al libertății republicane, *Libertatea conducând poporul* este o pictură plină de semnificații istorico-politice și alegorice. Tabloul se inspiră dintr-un eveniment de primă importanță în Franța revoluționară, anume revolta populară din iulie 1830 împotriva puterii lui Carol al X-lea.

Delacroix, convins susținător al instanțelor republicane și membru al Gărzii Naționale, nu a participat activ la revolta în care au murit foarte mulți parizieni, însă, prezent la lupte, a fost profund impresionat. Sprijinul adus cauzei populare, suferința pentru pierderea atâtor vieți omenești și dorința de a întreprinde ceva concret pentru țara lui sunt motivele care l-au determinat să realizeze în doar puțin peste două luni această capodoperă a artei moderne.

Lucrarea prezintă cu violență toată urâțenia războiului: în prim-plan cadavrele măcelărite, vinețiu și dureros de reale ale celor căzuți în luptă zac dizgrațios unele peste celelalte.

Dintre aceste trupuri fără chip, aproape înnobilând moartea, se înalță mândră și frumoasă o femeie care înaintează cu brațul ridicat spre cer și cu tricolorul în mână. Avem de a face cu una dintre cele mai fascinante figuri ale picturii de secol XIX: o femeie adevărată, carnală, reprezentată realist și care, concomitent, devine alegoria valorii universale și eterne a libertății.

În jurul ei, pe fundalul unui Paris năclăit de praful bombardamentelor se mișcă tumultuos cei care au participat la revoltă: sunt oameni din popor, muncitori, burghezi, soldați deveniți simbol al unei țări care privește spre viitor. E Franța căreia i se alătură însuși pictorul. Îmbrăcat elegant și cu pușca în mână, se reprezintă ideal prin mulțimea căreia îi împărtășește idealurile.

Toată opera e străbătută de o atmosferă dramatică, amplificată de jocuri de lumini și umbre care năpădesc scena. Din punct de vedere coloristic domină tonalitățile întunecate de gri și negru, în contrast cu albul rochiei tinerei femei și cu tricolorul scânteietor. Tușa, păstoasă și difuză, se potrivește bine cu atmosfera confuză ce se respira în vremea Parisului revoluționar. (SM)

富嶽三十六景 神奈川沖浪裏

MARELE VAL

KATSUSHIKA HOKUSAI, 1830–1840, COLECȚIE PRIVATĂ

Artist foarte cunoscut și apreciat nu numai în Japonia, ci și în toată lumea occidentală, Hokusai este autorul minunatei serii a celor *Treizeci și șase de imagini ale muntelui Fuji* (1830) din care face parte și stampa prezentată aici.

Cel care este considerat cel mai mare peisagist japonez se naște în 1760 la periferia capitalei Edo; își petrece întreaga viață pictând, însă la șaizeci de ani încă nu este mulțumit de ce făcuse până atunci. De fapt, marile lui lucrări încă aveau să vină. Pe la 1830 proiectează să lucreze în lemn o serie de stampe mari cu peisaje axate pe tema muntelui Fuji, privit în diverse anotimpuri ale anului și din mai multe puncte de vedere.

Marele val este o temă care îl fascinează pe Hokusai și apare pentru prima oară în opera lui în anul 1790. În gravura care face parte din serie el ne prezintă în fundal muntele Fuji, un mic con vulcanic care contrastează cu imensitatea valului mării în furtună din prim-plan; acuta capacitate narativă a lui Hokusai nu uită să introducă și o prezență umană, mică și în luptă cu maiestuozitatea naturii. Succesul imediat al operei sale se datorează și tehnicii rafinate de gravură pe care o pusese la punct artistul la începutul secolului al XIX-lea, îmbinând inovativ aspecte ale esteticii occidentale și ale celei orientale.

Iluzionismul perspectivei și efectele de claroboscur tipice picturii europene îi permit să depășească platitudinea caracteristică compozițiilor tradiționale ale maeștrilor japonezi. Punctele de observare neobișnuite și deseori asimetrice oferă în schimb o franchețe compozițională care impresionează și azi ochiul obișnuit cu rigida impostație a perspectivelor de matrice occidentală. (LG)

VAMA ȘI MADONNA DELLA SALUTE LA VENEȚIA

WILLIAM TURNER, 1843, NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON D.C.

Artist cult și foarte eclectic, fascinat într-atât de forța naturii și de peisaj încât le transformă în protagoniste absolute ale operei sale, William Turner a fost un pictor talentat și un acuarelist excelent, capabil să se raporteze la îndrăgiți maeștri din trecut, printre care Poussin și Lorrain, într-o manieră dialectică și inovativă printr-o nouă modalitate de folosire a luminii și a culorii.

În timpul celor trei călătorii pe care le face în Italia între anii 1819 și 1840, Turner are posibilitatea să cunoască și să fie deosebit de fascinat de lucrările celor mai mari artiști ai țării. El a apreciat în special pictura tonală venețiană a secolului al XVI-lea și artiști ca Tițian și Tintoretto. Din această experiență utilă, Turner dobândește o nouă conștientizare a folosirii luminii și culorii care, meșteșugit dozate, construiesc formele și definesc planurile, modificând structura clasică a reprezentării peisajului.

Pictorul și-a perfecționat această nouă abilitate în nenumăratele peisaje din Veneția pe care le-a pictat în număr considerabil după călătoria din 1840. Subiectele alese sunt locuri celebre și bine-cunoscute din orașul lagunar, cum ar fi Piazzetta sau biserica San Giorgio, dar și multe colțuri mai intime și mai ascunse pe care Turner a avut posibilitatea să le descopere și să le schițeze repede pe hârtie. Din ciornele venețiene artistul s-a inspirat pentru a picta mai târziu pânze cu mare impact vizual și emoțional.

Aparține acestui grup de opere și minunatul tablou intitulat *Vama și Madonna della Salute la Veneția*. În celebrul peisaj, Veneția strălucește de o lumină albă și scânteietoare precum și de culori calde și păstoase. Din contră, formele sunt mai puțin definite, doar sugerate de tușe tonale, iar contururile sunt mai puțin clare. De fapt, pictorul vrea să ne dăruiască nu o vedută tradițională a orașului, ci o viziune intimă și evocativă a unui loc îndrăgit de el.

Peisajul se încarcă astfel de semnificații adânci, transformându-se în purtător de cuvânt al stărilor de spirit ale pictorului, al inventivității lui și al unei percepții vizuale originale. Tocmai datorită acestui talent Turner se remarcă în panorama europeană ca indiscutabil protagonist al climatului cultural romantic, capabil să influențeze artiștii europeni de sfârșit de secol XIX. (SM)

SĂRUTUL

Francesco Hayez, 1859, Pinacoteca Brera, Milano

Rafinata capacitate pe care Hayez o avea în redarea realității atinge apogeul cu minunata rochie de mătase strălucitoare îmbrăcată de protagonista acestui tablou. Extrem de priceput în a picta efectele de lumină și umbră, el este un demn moștenitor al Școlii Veneţiene, deși și-a petrecut aproape întreaga viață la Milano.

În 1859, în plin climat de unificare, pictorul execută această operă cu subiect aparent proaspăt și neangajat care, în realitate, cuprinde un puternic mesaj politic și patriotic.

De fapt, epoca romantică e marcată în Italia de o implicare puternică pentru unificare și de idealul pentru o țară solidară și eliberată de străini. Astfel, cei doi tineri pe care ni-i prezintă Hayez sunt înlănțuiți într-un sărut de adio, ca și cum ar fi vorba despre o invitație la luptă pentru cauza patriei: piciorul lui e deja gata să plece la luptă, ea va rămâne acasă să îl aștepte. Culorile hainelor – alb, roșu, verde, albastru-deschis – sunt semnificative fiindcă se încarcă cu o dimensiune simbolică: sunt culorile celor două națiuni surori, Franța și Italia, a căror alianță țesută de Cavour făcuse posibilă independența Italiei.

În acest climat cultural s-a înfăptuit o reevaluare a epocii medievale, perioadă istorică apreciată deoarece tocmai în acel moment, pentru prima oară, s-au format statele naționale; un asemenea element explică de ce veșmintele personajelor și arhitectura din planul secund sunt pictate cu un aer fără îndoială arhaizant, aproape de poveste străveche.

Luând deci în considerare multiplele chei de lectură pe care le oferă tabloul, putem vedea cum cel reprezentat nu este numai generic sărutul voluntarului dat femeii iubite, ci și sărutul simbolic între două națiuni aliate politic.

Hayez reușește să-l redea cu o senzualitate net modernă: anticipând inovația anumitor montaje cinematografice, cele două chipuri sunt ascunse în așa fel încât toată atenția să se poată concentra pe întâlnirea buzelor.

Contribuie la crearea unei atmosfere de înălțare și de mister iradiat pe pânză folosirea atentă a umbrelor nuanțate; în mod special putem vedea în nișa umbroasă din stânga o siluetă care se apropie ori se îndepărtează de îndrăgostiți; aceasta rămâne nedefinită, pictorul o lasă voit învăluită în mister pentru a-l face curios pe privitor și pentru a-i stârni imaginația. (LG)

DEJUN PE IARBĂ

ÉDOUARD MANET, 1863, MUSÉE D'ORSAY, PARIS

Pictată în 1863, pânza a fost expusă cu titlul *Baia* la Salon des Refusés (Salonul Refuzaților) din Paris, unde își prezentau operele artiștii refuzați la Salonul oficial din acel an.

Subiectul tratat a declanșat imediat un mare scandal și, în ciuda faptului că amintea lucrări precedente semnificative ale lui Rafael și Tițian, a fost primit cu indignare.

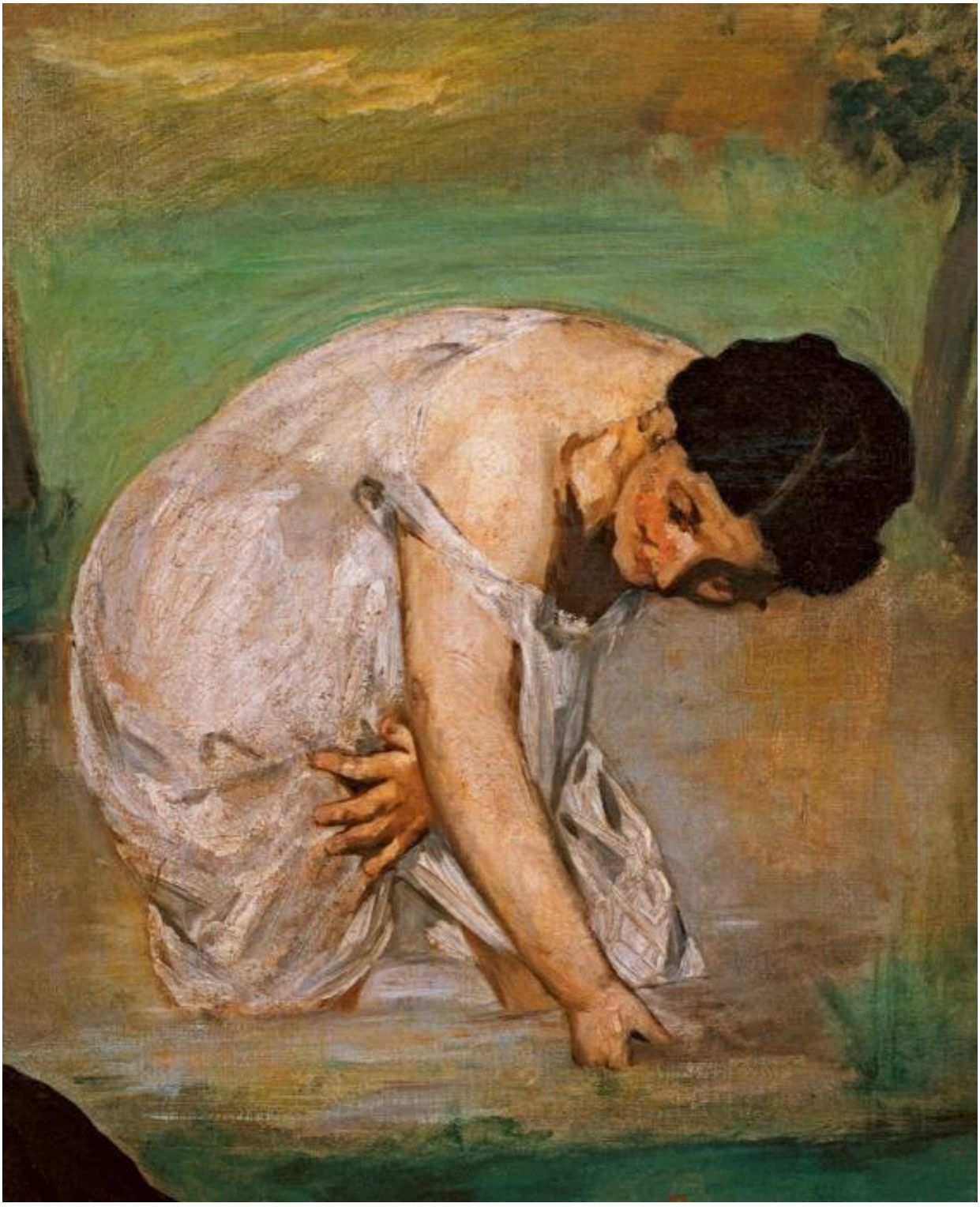
Vâlva iscată se datora mai ales nudului prezentat, element fără îndoială nu nou în pictură, dar care aici nu era inserat în nici un fel de context mitologic sau literar care să îl justifice, ci într-un cadru contemporan.

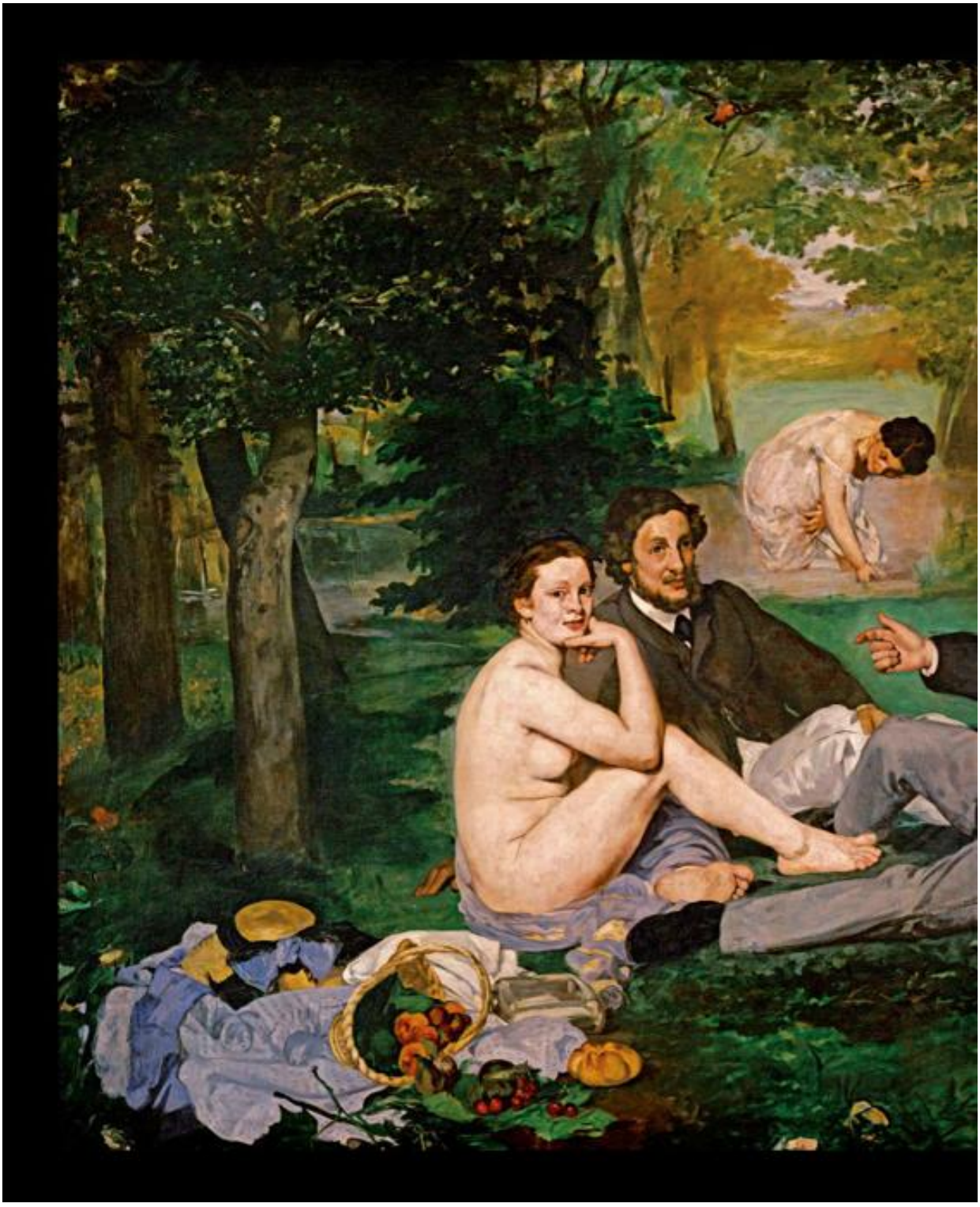
Manet pictează o scenă de viață modernă: într-un luminiș doi bărbați stau de vorbă alături de o femeie goală, iar în fundal o altă femeie se scaldă în râu. Structura compozițională nu este chiar atât de simplă și de imediată cum ar putea părea; cei doi bărbați dau impresia că stau de vorbă, dar, în realitate, privirile lor nu se întâlnesc și nici nu o iau în seamă pe femeia dezbrăcată care, la rândul ei, își ia privirea de la însoțitori îndreptând-o în afara tabloului pentru a o întâlni pe cea a spectatorului.

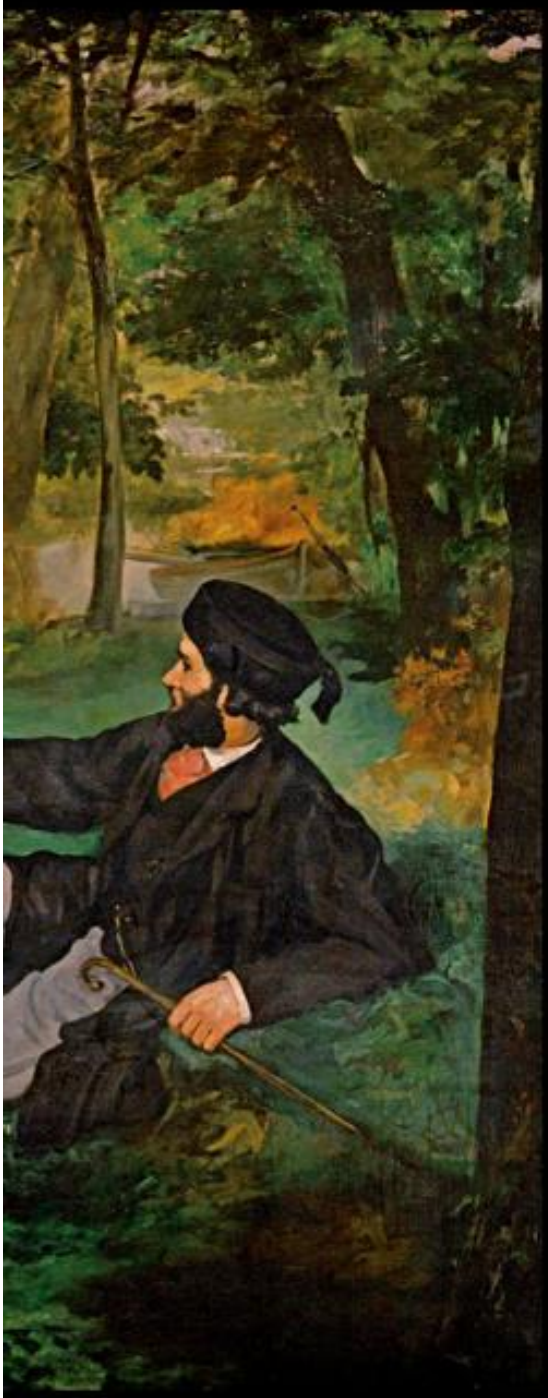
Deși este un subiect în aer liber, pânza nu a fost pictată *en plein air*, orhestrarea luminozității și valorile cromatice demonstrând că lumina e artificială și că subiecții au fost pictați în atelierul artistului.

De aceea nu putem considera sub nici o formă, așa cum s-a făcut, acest tablou ca precursor al impresioniștilor, ci mai curând ca făcând parte din curentul realist, de noutățile căruia se face purtător de cuvânt: provocarea convențiilor academice, inovația în tehnica picturală.

Stilul adoptat de artist ne prezintă forme construite în exclusivitate prin culoare, fundaluri ample creează volume prin juxtapunere de tușe mai mult sau mai puțin luminoase; este anulată linia de contur și sunt eliminate nuanțările în clarobscur. (LG)







DEJUN PE IARBĂ

BĂUTORII DE ABSINT

EDGAR DEGAS, 1875–1876, MUSÉE D'ORSAY, PARIS

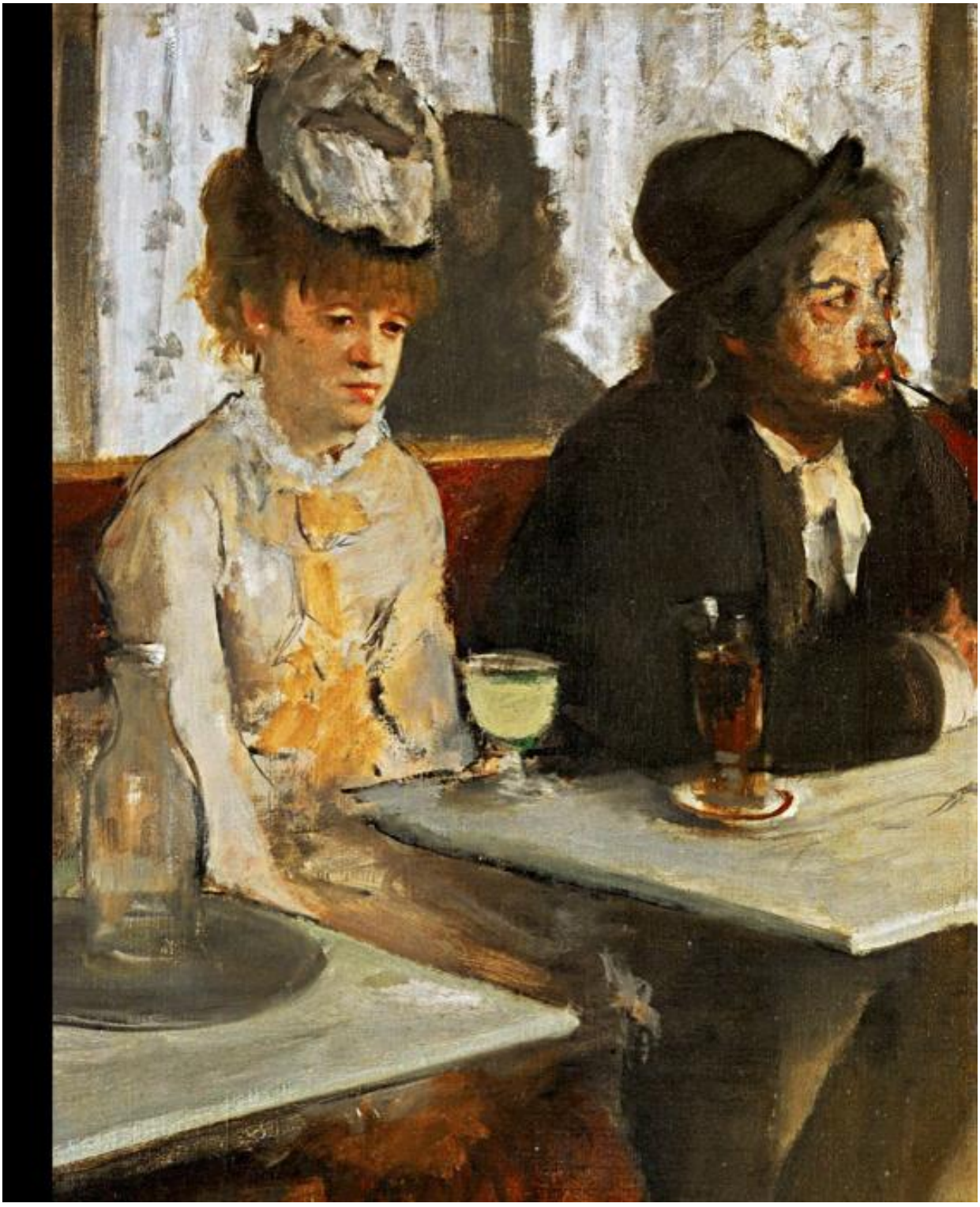
Impresioniștii erau pictori ai vremurilor moderne și, ca atare, opuneau temelor tradiționale și academice subiecte legate de viața urbană; le plăcea să surprindă aspectul contemporaneității în obiceiuri, în mobilier, în scenele de viață.

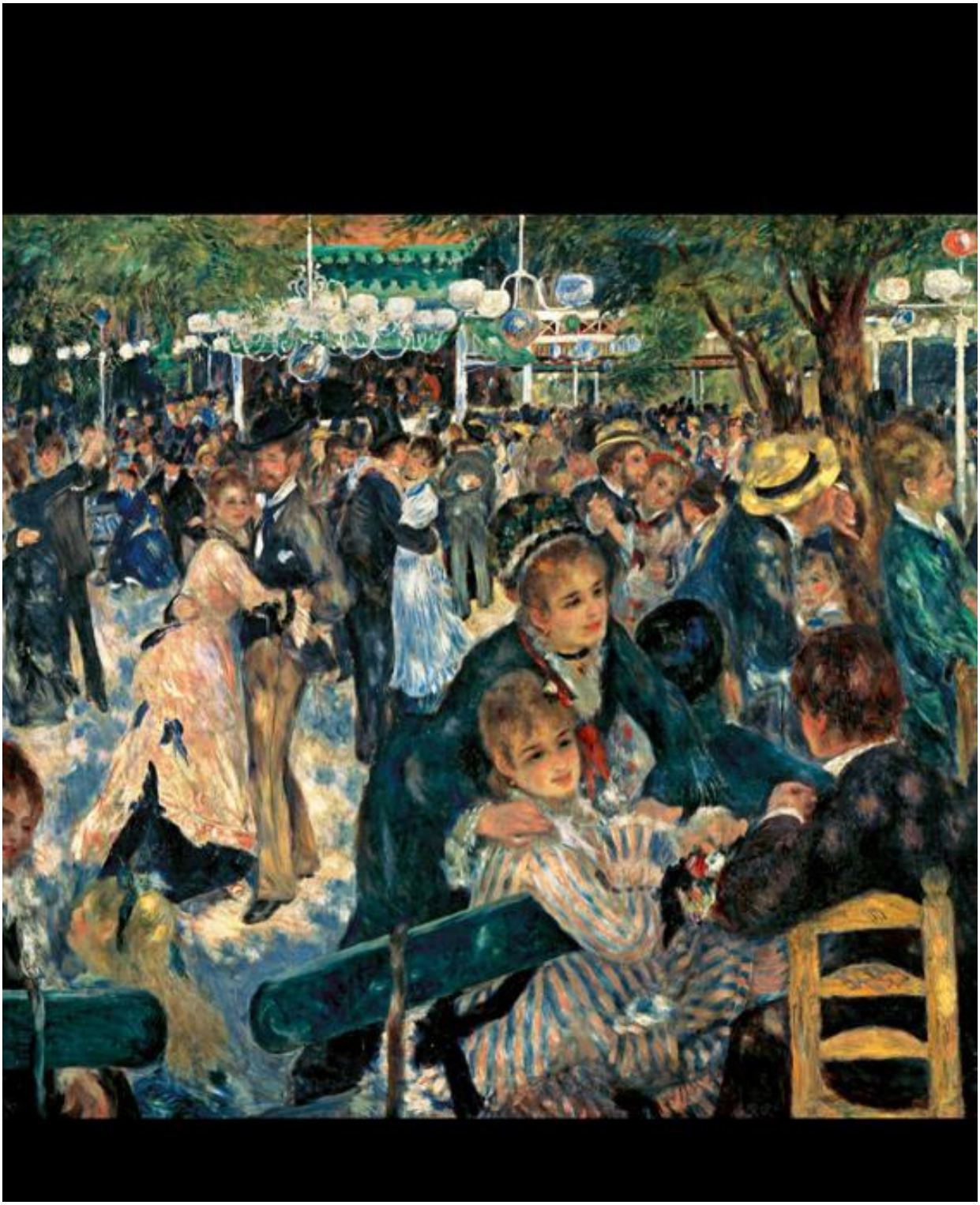
În această pânză din 1876 pictorul pare să ajungă la denunț social abordând o problemă foarte răspândită în acea vreme, anume consumul de absint. Degas pictează interiorul unei cafenele pariziene în care admirăm două personaje așezate la aceeași masă, dar care se ignoră și par să nu-și dea seama unul de prezența celuilalt. Pictorul îi surprinde în ipostaza lor de singurătate și de marginalizare.

În fața băutoarei vedem un pahar plin cu o licoare verzuie, absint, care era foarte răspândită la jumătatea secolului al XIX-lea. Personajul are privirea absentă și liniară, fixată în golul din fața ei, comunicându-ne o tăcere tematoare. Ca să crească senzația de singurătate, Degas pictează în stânga o masă mare goală pe care tronează o sticlă la rândul ei goală. Obiectelor li se transmite tenta emoțională a tabloului, cu care corespund și tonalitățile cromatice.

Culori stinse și melancolice definesc diversele elemente ale tabloului și culoarea este întinsă rapid, sunt anulate contururile exacte și bine definite ale siluetelor, preferându-se efectele schimbătoare ale percepției luminii.

Întregul este prezentat cu o perspectivă neobișnuită caracteristică pictorului care era profund influențat de modalitățile noi de încadrare introduse de fotografie și de stampele japoneze care începuseră să circule pe la jumătatea secolului înfățișând perspective diferite de cele occidentale tradiționale. În compoziția descentralizată, subiecții lasă liberă mare parte a pânzei și punerea în evidență a colțului mesei din prim-plan dă impresia că scena este privită ca și cum am fi și noi așezați în acea cafenea. (LG)





BAL LA MOULIN DE LA GALETTE

PIERRE-AUGUSTE RENOIR, 1876, MUSÉE D'ORSAY, PARIS

Renoir pictează opera în 1876 și o prezintă anul următor la a treia expoziție a impresioniștilor. Manifestarea se născuse în 1874 pentru a expune 165 de opere ale unor artiști „independenți" în studioul parizian al fotografului Nadar, la care au participat printre alții Monet, Degas, Pissaro și însuși Renoir.

Acest grup de artiști, deși cu premise culturale și stilistice diferite, simte nevoia să prezinte un nou mod de a picta. Plecând de la analiza atentă a realității, pictorul o reproduce pe pânză nu așa cum o știe, ci așa cum o vede, prin impresia momentană pe care aceasta i-o dăruiește. Artistul redă subiectul ales, fie un peisaj, fie o vedere din oraș, *en plein air* și îi surprinde vibrațiile de lumină și variațiile de culoare date de scurgerea timpului, reproducându-le pe suportul pictografic cu o tușă largă și păstoasă.

Astfel, tabloul devine un instantaneu de realitate așa cum îi apare pictorului, și recreează cu francheță și imediatețe cotidianul în toate ipostazele lui.

Bal la Moulin de la Galette înfățișează o după-amiază de sărbătoare într-o grădină mondenă din Paris: atmosfera este veselă și animată. În prim-plan se recunosc câțiva prieteni ai lui Renoir care au pozat ca modele, în vreme ce în spatele lor prinde formă o mulțime nedefinită de parizieni.

Subiecții, cu excepția celor din prim-plan, sunt înfățișați mai curând sumar și cu lipsă de atenție minuțioasă pentru detalii anatomice și vestimentare. Și scena este descrisă cu tușe rapide și culori vibrante ce provoacă dizolvarea formelor și redau splendid ideea momentului temporal: de fapt, Renoir nu caută reprezentarea analitică și structurală a realității, ci studiul atent al efectelor cromatice și de lumină care se reflectă în mulțime și în peisaj în clipa în care le privește pictorul.

Primele două versiuni ale tabloului au fost lucrate de Renoir *en plein air* și dovedesc o spontaneitate foarte accentuată în redarea picturală; versiunea definitivă și mai îngrijită a fost însă pictată în studioul artistului de pe strada Corrot. (SM)

NUFERI ALBAŞTRI

CLAUDE MONET, 1916–1919, MUSÉE D'ORSAY, PARIS

Vreme de secole pictorii lucraseră în atelierele lor şi observarea naturii era de regulă filtrată în atelier, astfel materialul pictografic fiind lipsit de trăirea şi de vivacitatea aceea spontană tipice picturii *en plein air*.

Monet a fost cel care a propus în manieră radicală gustul pentru o tuşă vibrantă şi pentru o culoare vie aptă să dea pânzei ingenuitatea şi spontaneitatea realităţii observate.

Viziunea idealizată şi artificială a naturii răspândită în secolul al XVIII-lea e total abandonată în favoarea unui raport imediat şi direct cu realitatea. Pe Monet şi pe pictorii impresionişti îi fascinează lumina: provocarea pictorului este de a picta pe pânză circumstanţele de lumină şi de atmosferă ale unui peisaj, surprinse în detaliu în dimensiunea lor de variaţie şi de schimbare.

Monet era sensibil la variaţiile de lumină ale unui peisaj în diversele ore ale zilei şi fascinat de a putea reproduce pe pânză mile de schimbări de culori şi multiplele reflexe care alternau pe parcursul unei zile. Aşa a făcut cu numeroase subiecte şi la fel cu preaiubiţii săi nuferi pe care îi putea admira în lacurile din grădina casei sale din Giverny.

Au rămas numeroase lucrări ale lui Monet care înfăţişează nuferi în multe nuanţe diferite, cum sunt *Nuferi albaştri* pe care îi putem privi aici. Îi plăcea mult să trateze acest subiect pentru că îi permitea reunirea a două teme foarte dragi lui: florile şi reflexele în apă. Monet îndrăgea să picteze apa, ea fiind un element în permanentă mişcare, lipsită de formă şi de culoare bine definite, care reflectă lumina în manieră mereu diferită, dând astfel posibilitatea pictorului să creeze infinite reflexe şi nuanţe.

În operele dedicate nuferilor, Monet oglindeşte formele naturii în elementul lichid, obţinând impresii vizuale schimbătoare şi aproape imateriale. Realitatea se transformă într-o simfonie de scânteieri luminoase colorate mulţumită sensibilităţii unui penel viu şi vibrant care este atent mai mult la intriga luminoasă decât la definirea exactă a formelor. Marea libertate gestuală a pictorului creează în acest fel semne cromatice de o energie puternică, mai mult aluzive decât descriptive. (LG)

NOAPTE ÎNSTELATĂ

VINCENT VAN GOGH, 1889, MOMA, NEW YORK

„Am pictat un peisaj cu măslini și aici am un studiu cu cerul înstelat..." Acestea sunt cuvintele cu care van Gogh introduce într-o scrisoare adresată fratelui său Theo realizarea tabloului *Noapte înstelată*, una dintre cele mai mari capodopere ale sale. Ne aflăm în 1889 și van Gogh, după episoade repetate de tulburări mintale, este internat de fratele său în clinica psihiatrică Saint-Paul-de-Mausole din Saint-Rémy-de-Provence.

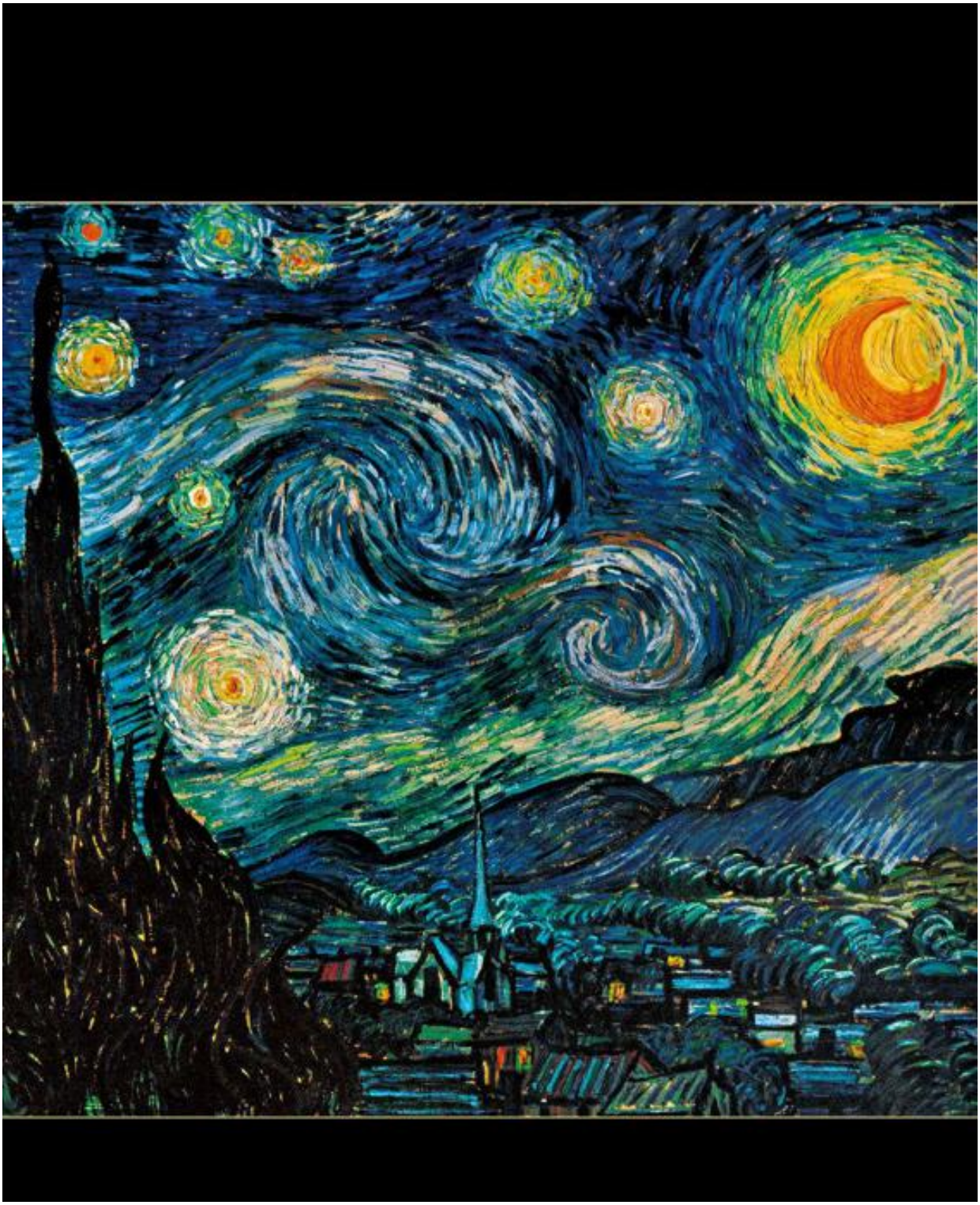
În această perioadă de spitalizare, pictorul, recăpătându-și puțin luciditatea și bucurându-se de oarecare libertate, începe din nou, neobosit, să picteze. Subiectele lui preferate sunt copacii, florile și întinderile ierboase din Saint-Rémy, ce se remarcă prin nuanțe întunecate deosebite de picturile sale anterioare realizate la Arles și printr-o tușă nervoasă și îmbibată de substanță. Rezultatul este o natură deformată și aproape grotescă, de o frumusețe violentă și primitivă.

În *Noapte înstelată* se întâlnesc din plin aceste caracteristici: van Gogh pictează un sat tipic din sudul Franței dominat în prim-plan de maiestuosul vârf al unui chiparos bătut de vânt. Interesul aproape maniacal al pictorului pentru acest copac, redat în mai multe tablouri și desene din acea perioadă, se justifică prin faptul că în ochii lui apare minunat ca aspect, culoare și proporții, fiind în același timp și unul dintre copacii cel mai greu de pictat.

În dreapta tabloului, ceva mai departe de chiparos, apar dintr-o vegetație bogată în măslini acoperișurile în pantă ale caselor din Provence și biserica satului a cărei clopotniță se înalță ascuțită dincolo de dealurile care îmbrățișează fundalul. Peste tot în jur strălucește cerul nopții luminat de stele ce seamănă cu niște bile de foc ce se răsucesc în jurul axei lor.

Ceea ce surprinde percepția pictorului este o natură violentă și primitivă încărcată de o valență simbolică pătrunzătoare: tulburarea profundă a omului în fața imensității naturii.

Culorile sunt întunecate și în nuanțe de albastru-închis și verde; singurele licăriri luminoase sunt transmise de stelele aurite. Materialul pictografic devine păstos și dens, tușele, asemănătoare unor brazde trase de plug pe pământ și unor vârtejuri de lumină din cer, sunt încărcate de tensiune emoțională, aceeași care îl străbate pe pictor când își pune întrebări despre marele mister al universului. (SM)



FEMEI TAHITIENE PE PLAJĂ

PAUL GAUGUIN, 1891, MUSÉE D'ORSAY, PARIS

Când Gauguin realizează tabloul *Femei tahitiene pe plajă*, multe dintre cele mai cunoscute opere ale sale fuseseră deja pictate. Lucrarea apare, de fapt, după un parcurs îndelungat de viaţă şi de creaţie care l-a purtat pe pictor departe de originile sale culturale.

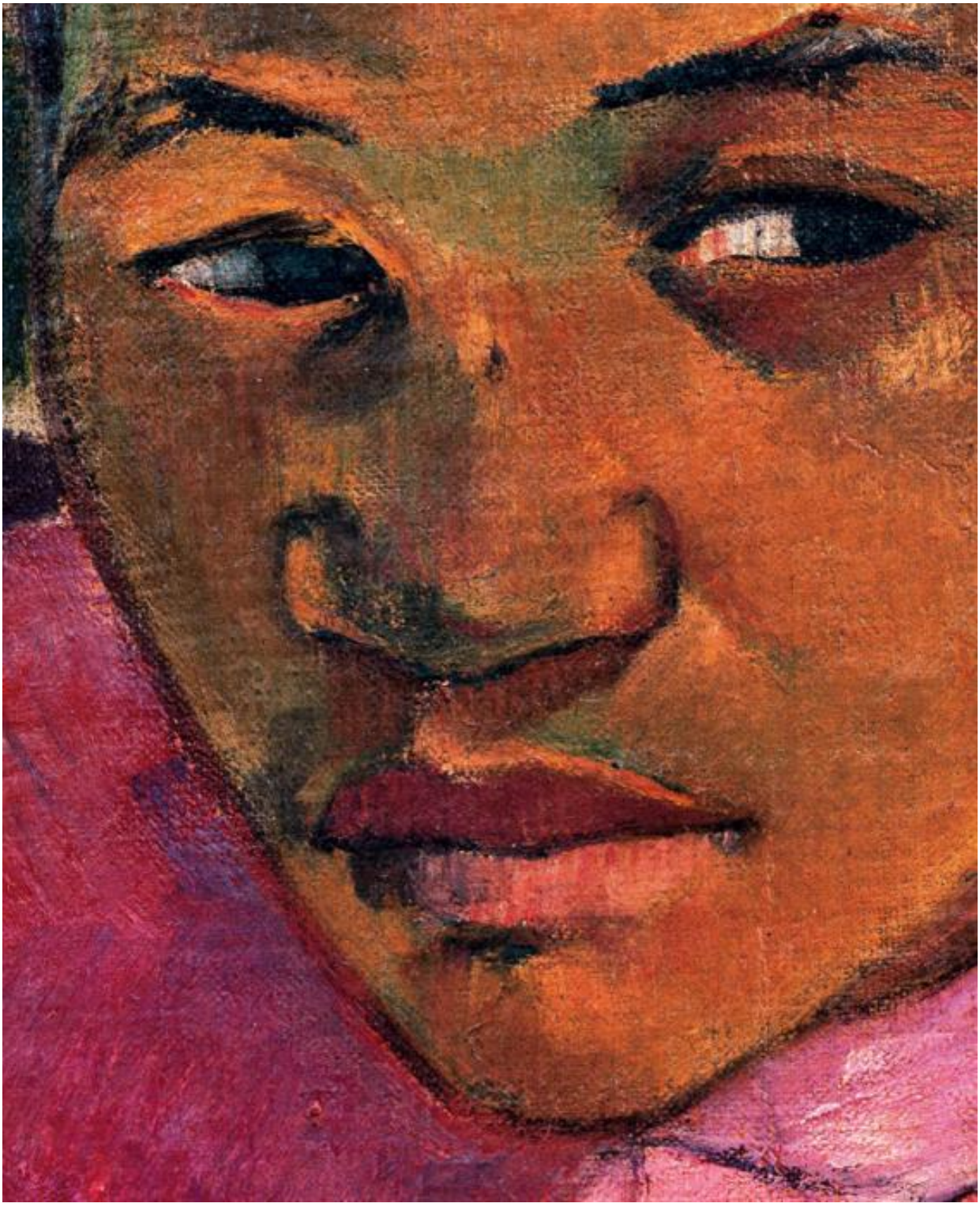
Începuturile lui sunt destul de departe de artă: întâi marinar, apoi agent de bursă, decide să se dedice constant picturii ca urmare a faptului că îşi pierde locul de muncă şi îl întâlneşte pe Camille Pissaro, cel care îl introduce primul în lumea expoziţiilor.

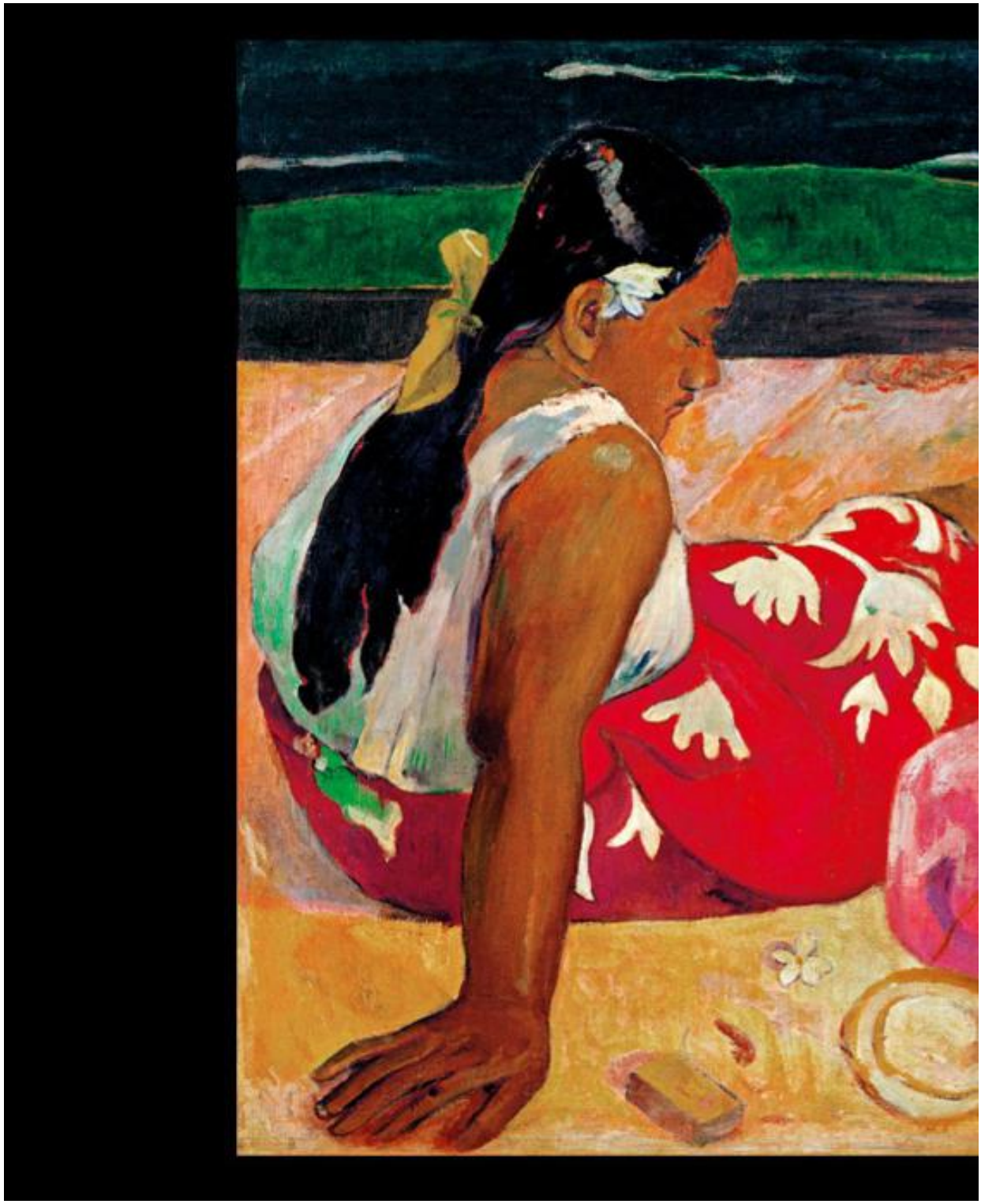
Dacă iniţial stilul lui împărtăşeşte mult din învăţăturile impresioniştilor, curând Gauguin concepe o nouă viziune despre pictură şi despre artă, în care imitarea naturii şi respectul pentru verosimilul ei nu mai sunt respectate. Arta nu trebuie să exprime de fapt ce se vede, ci ce se simte direct şi imediat. Iar ca să ajungă la această imediateţe comunicativă imaginile trebuie redate din ce în ce mai sintetic, mai simplificat, mai bidimensional, lăsând liniei penelului sarcina de a defini formele, şi culorii pe cea de a transmite senzaţiile artistului.

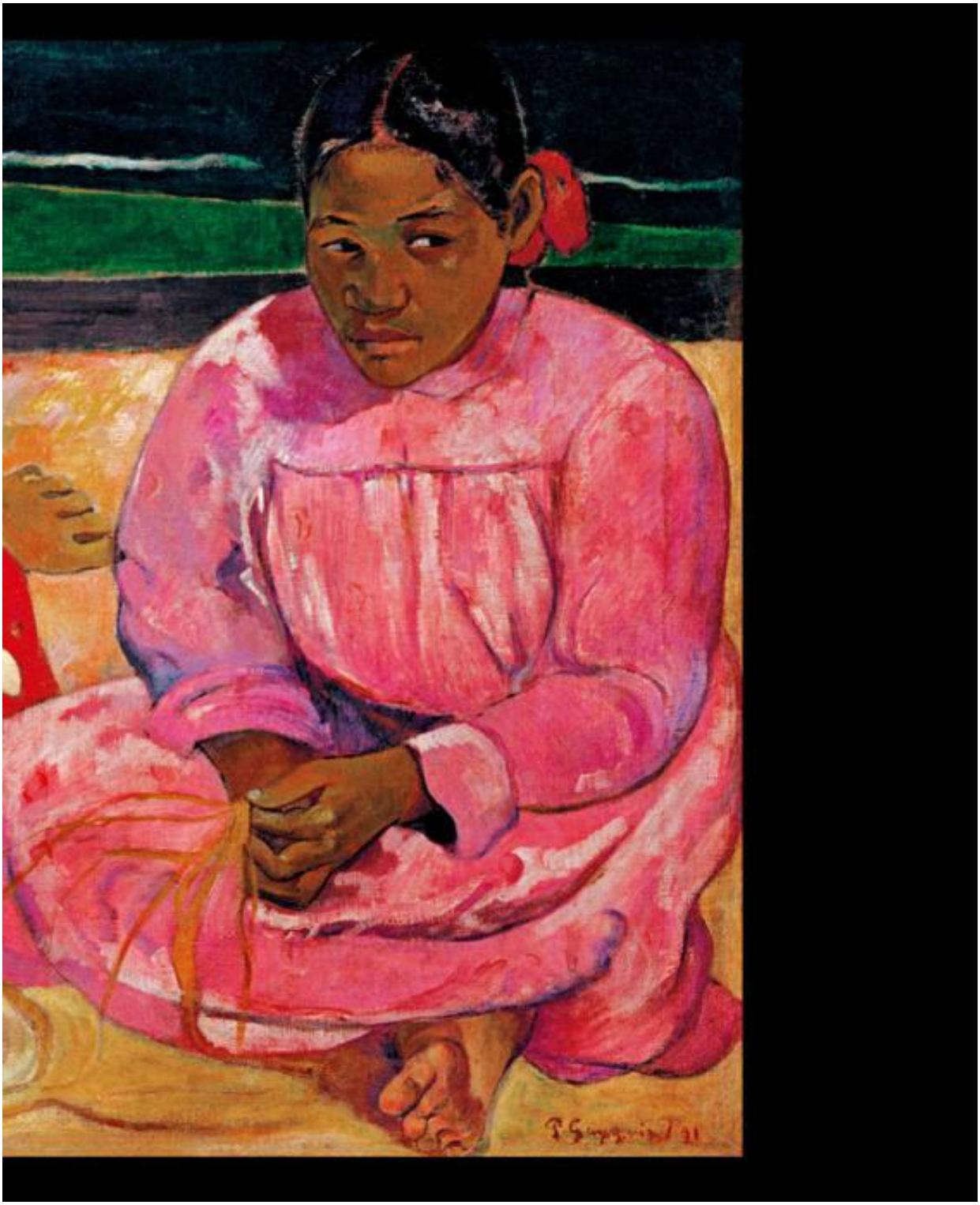
Concomitent cu această schimbare de stil Gauguin îşi schimbă şi reşedinţa, părăsind mult prea haoticul şi contaminatul Paris ca să se mute întâi în Bretania şi pe urmă în Polinezia, în căutarea unei spiritualităţi din ce în ce mai mari şi a unui primitivism încărcat de semnificaţii şi de simbologie.

Creează cu aceste premise *Femei tahitiene pe plajă*, primul tablou realizat de artist pe insula polineziană. Scena înfăţişează două localnice aşezate pe plajă, una care priveşte frontal observatorul, alta văzută din trei sferturi; în fundal se zăreşte marea. Trupurile celor două femei sunt greoaie, severe, bidimensionale, delimitate de o linie subţire de contur care le scoate în evidenţă volumele. Rochiile, caracteristice locului, sunt redate în culorile vii foarte îndrăgite de Gauguin, printre care rozul, galbenul şi roşul. Culoarea e întinsă plat şi compact, amintind de tehnica cloisonnismului pe care pictorul o adoptase încă de pe vremea când pictase *Viziunea de după predică*.

În lucrare există o simplitate aparentă dată de forme simplificate şi de o suprapunere a planurilor foarte redusă, care ascunde însă o spiritualitate profundă. De fapt, tabloul reprezintă o sinteză a gândurilor lui Gauguin şi a eternului său drum spre o mai mare autenticitate a existenţei. (SM)







DIVAN JAPONEZ

Henri Toulouse-Lautrec, 1893, MoMA, New York

Menestrel al libertăţii mondene din *la Belle Époque* pariziană, Toulouse-Lautrec a avut meritul de a răspândi pictura în casele şi pe străzile oraşului printr-o gamă largă de ilustraţii de carte şi de ziar şi, mai cu seamă, prin celebrele lui *affiches*, aşa cum este şi cel reprodus aici.

Cuvintele „Divan Japonez" care apar în partea de sus a litografiei se referă la un loc istoric şi destul de frecventat din Paris: cafeneaua situată pe strada Martyrs la numărul 75 cunoscută pentru stilul ei oriental, pentru mătăsurile şi lampioanele sale. Japonismul era o modă larg răspândită la vremea aceea şi a proliferat mult în artă, în cultură şi în obiceiurile societăţii. În 1858 se deschiseseră pentru prima oară în istorie graniţele comerciale ale îndepărtatei ţări de la soare răsare şi noile obiecte care invadaseră pieţele europene aduceau prin formele şi culorile lor o estetică vizuală complet nouă.

Henri de Toulouse-Lautrec nu a rămas deloc indiferent, ci a fost unul dintre artiştii cei mai sensibili la noile ipostaze artistice ce proveneau din îndepărtatul Orient şi care erau larg răspândite prin stampele japoneze care circulau de-acum, în cantităţi mari, pe pieţele de artă ale Europei.

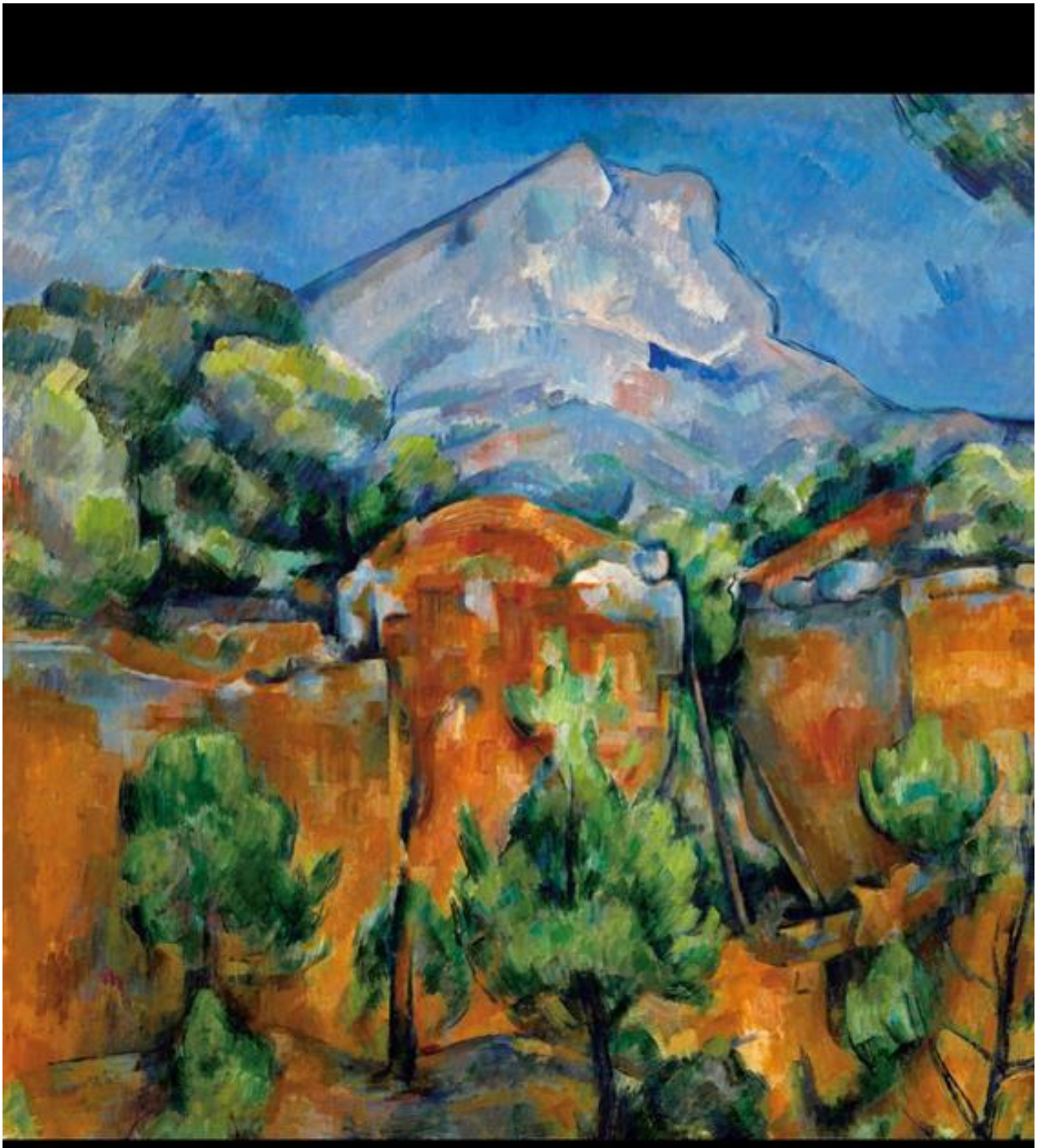
Afluxul de gust estetic nou s-a manifestat mai cu seamă prin juxtapunerea de câmpuri întinse monocrome lipsite de orice fel de modulaţie de claroobscur: acestea erau delimitate de linii de contur nete şi bine definite.

Mai mult, au fost exploatate cadre şi priveliști atât de inovatoare faţă de tradiţia occidentală deoarece preferau asimetria, distanţele mari între un prim-plan deosebit de mărit şi fundal, încadrări cu siluete dezaxate şi tăiate pe margini.

La crearea manifestului pentru noua deschidere a localului care în 1893 fusese transformat în caffé-concert, artistul foloseşte cerinţele noii estetici în soluţiile compoziţionale şi coloristice. Încadrarea neobişnuită ascunde cu un decupaj fotografic îndrăzneţ chipul celebrei cântăreţe Yvette Guilbert, recunoscută în lucrare după ţinuta ei cu rochie lungă şi mănuşi negre.

În schimb, în centrul litografiei tronează silueta elegantă a lui Jane Avril, cântăreaţă foarte apreciată în localurile pariziene din epocă şi deseori pictată de Toulouse-Lautrec. Rochia neagră îi înfăşoară cu meşteşug trupul care, cu linia lui sinuoasă, aminteşte mişcările Art Nouveau. Silueta învesmântată în negru ca smoala scoate în evidenţă părul roşu şi, odată cu el, buzele senzuale. (LG)

Divan Japonais
75 rue des Martyrs
Ed Fournier
directeur
H. Toulouse-Lautrec



MONT SAINTE-VICTOIRE

PAUL CÉZANNE, 1897, MUZEUL DE ARTĂ, BALTIMORE

Una dintre cele mai intense şi mai fascinante personalităţi ale artei moderne, Paul Cézanne este pictorul căruia îi datorează cel mai mult curentele artistice ale secolului XX.

Primele lui opere trebuie plasate la sfârşitul anilor şaizeci ai secolului al XIX-lea când artistul tratează temele dragi lui cu natură statică, portrete, peisaje într-un stil legat de realismul liric al lui Corot.

Aceeaşi tematică îl va însoţi aproape obsesiv pe Cézanne de-a lungul întregii cariere, de la faza impresionistă a anilor 1860 la cele succesive care vor defini noul şi extrem de personalizatul stil al artistului, remarcat prin pictură solidă şi structurată.

De fapt, ceea ce vrea să redea autorul nu este schimbarea lucrurilor ori vivacitatea imediatului impresionist, ci forma eternă şi intrinsecă a realităţii filtrată de precizia raţională a pictorului însuşi. Astfel, în lucrările lui, realitatea are structură monumentală, echilibrată, perfectă şi ordonată, independentă de contingenţele naturale ori subiective ale celui care le priveşte.

Pentru a-şi atinge scopul, Cézanne construieşte de la începutul anilor 1880 formele cu o tuşă controlată şi plină de forţă care imprimă subiectelor volum şi scenei spaţialitate. Formele, lipsite de spontaneitatea şi imediateţea impresioniste, dobândesc, datorită culorii, soliditate şi definire aproape geometrică.

Muntele Saint-Victoire a fost surprins de Cézanne în foarte multe tablouri care cuprind un arc temporal foarte amplu. Este un subiect congenital pictorului care cercetează masivul din mai multe puncte de vedere şi cu modalităţi stilistice diverse ca să îi surprindă liniile constructive autentice.

Opera aici reprezentată (*Mont Saint-Victoire văzut din grota Bibémus*) aparţine unei faze destul de avansate a activităţii lui Cézanne, în care pictura lui este deosebit de structurată: muntele şi rocile grotei apar ca blocuri de materie monumentale, definite de tuşe compacte şi solide. Culoarea este saturată şi intensă: nuanţele tari de oranj din prim-plan creează un contrast coloristic vivace cu verdele vegetaţiei şi cu albastrul cerului, contribuind la definirea spaţialităţii scenei. (SM)

ȚIPĂTUL

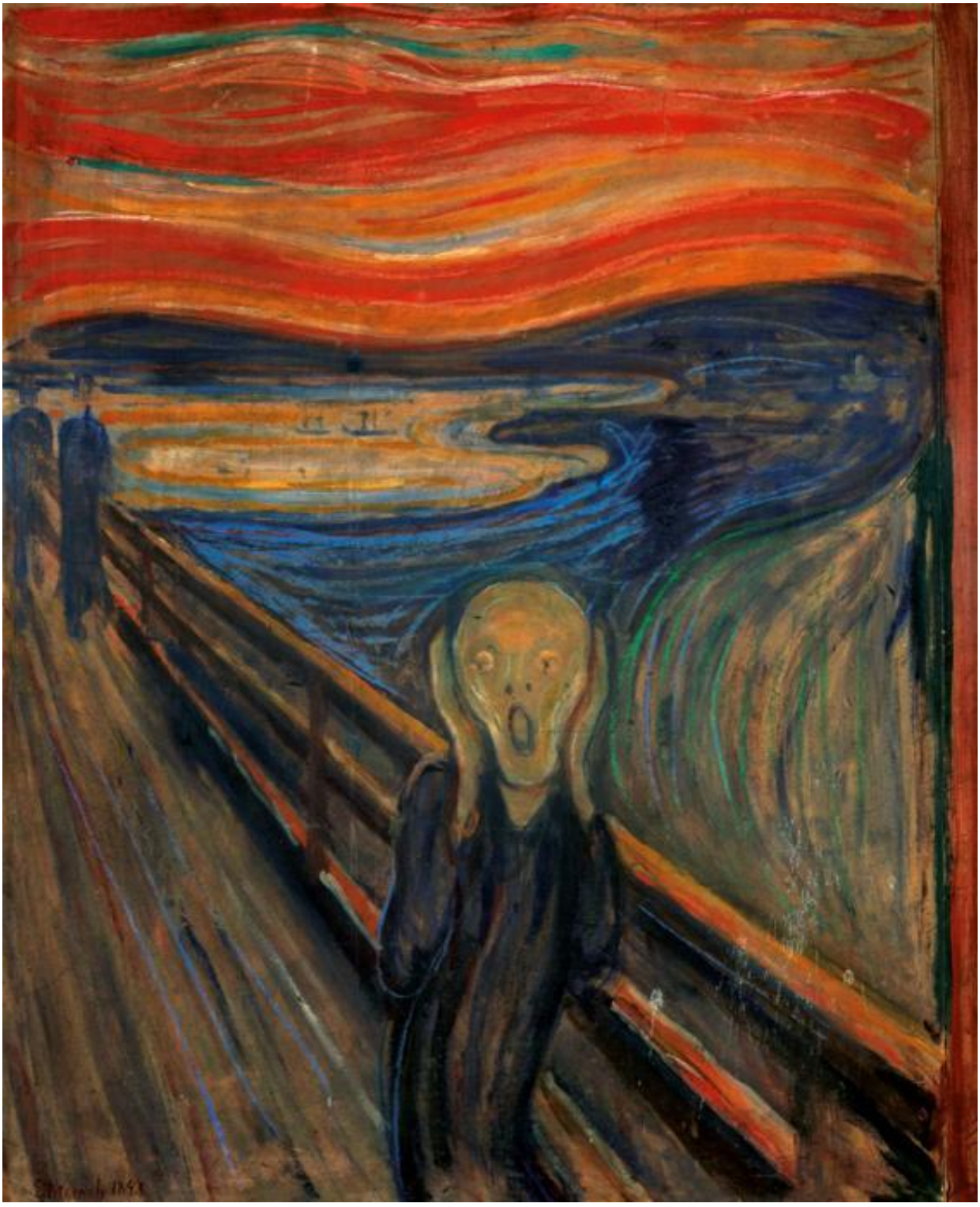
Edvard Munch, 1893, Munch-museet, Oslo

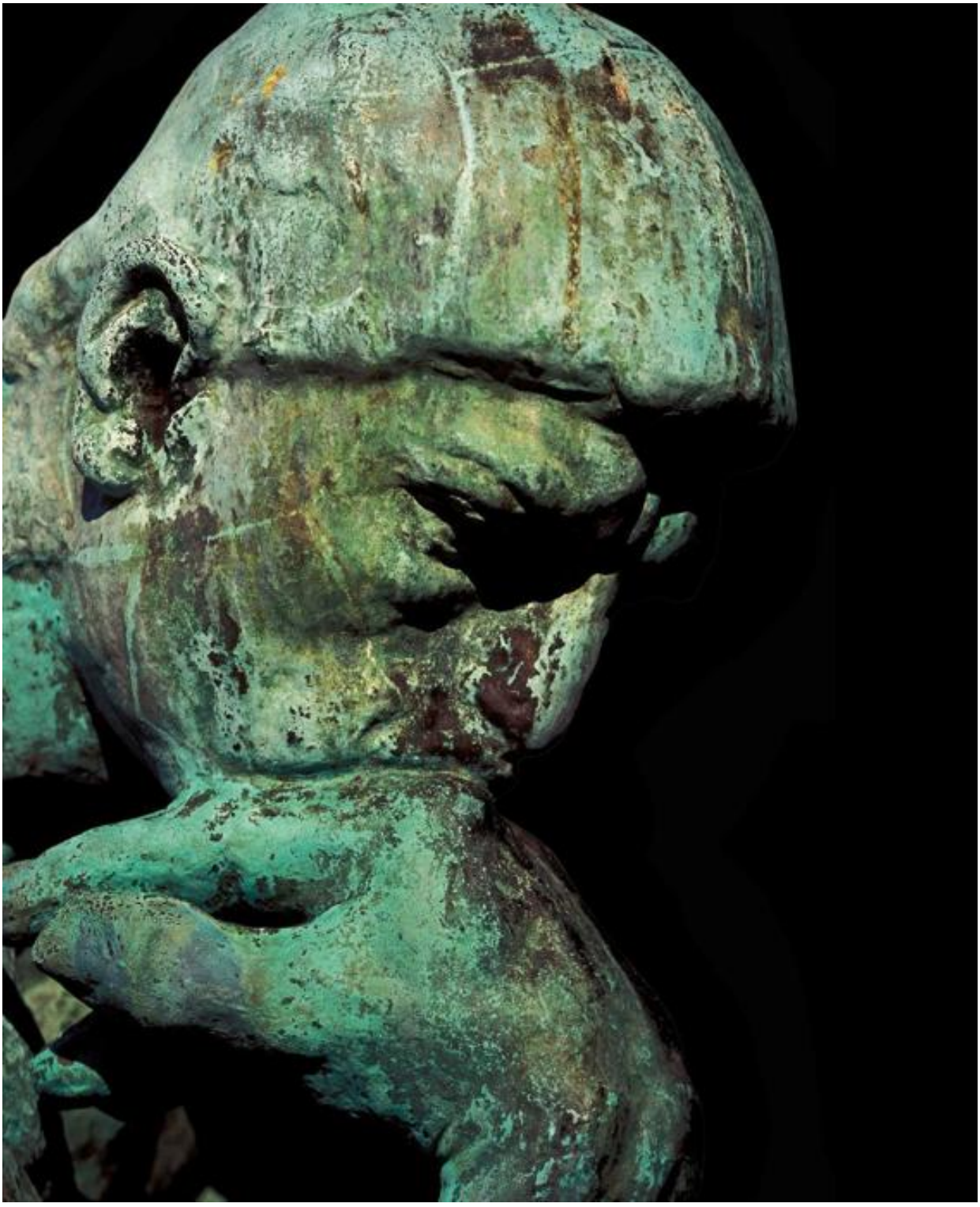
Dacă există o operă în istoria artei care, mai mult decât celelalte, reușește să exprime groaza și spaima existențială a omului, aceasta este *Țipătul*, capodopera norvegianului Edvard Munch. Exponent al curentului simbolist de la sfârșitul secolului al XIX-lea, însă atras în mod deosebit de cercetarea acută și dureroasă a sufletului omenesc, Munch poate fi recunoscut ca precursor al expresionismului de la începutul secolului XX pentru acele culori aprinse, acea redare sintetică și acea violență expresivă care îi caracterizează lucrările.

A picta mintea omenească și neliniștile ei înseamnă pentru Munch *in primis* să-și dezgolească subconștientul, temerile și frământările existențiale, respectiv conștientizarea imposibilității neamului omenesc de a se reconcilia cu natura. Această condiție de fond generează un conflict de sentimente contradictorii care lasă sufletul omului în necontenită nemulțumire.

Țipătul este opera lui Munch în care temele autobiografice – singurătate, disperare, nefericire și conflict interior – sunt extinse la nivelul întregii omeniri. În prim-plan e omul, probabil pictorul, cu chipul supt și deformat de groaza care îl năpădește. Ochii îi sunt înfundați în cap, trăsăturile feței sunt sumare și gura este larg deschisă într-un țipăt lung, într-atât de sfâșietor încât el însuși simte nevoia să-și astupe urechile pentru a nu-l auzi. Este însă vorba despre un țipăt neascultat, pentru că în fundal se zăresc doi oameni care își continuă drumul fără să bage de seamă nimic. Cea care pare cutremurată de acest vaiet este natura din jur: cerul la asfințit și marea Norvegiei sunt transformate într-un vârtej de limbi de foc și de mișcări unduitoare care par să oglindească disperarea violentă a sufletului omenesc și în același timp par să înghită totul în jur. E o natură feroce, care nu simte milă, nici respect pentru rasa umană; la fel, omul este incapabil să înțeleagă limbajul naturii și să se împace cu aceasta, pierzând astfel posibilitatea de a se împăca și cu sine.

Liniile sintetice, înspăimântătoare și fără grație, precum și culorile violente care mizează pe contrastul dintre tonurile întunecate de albastru și cele aprinse de roșu oglindesc acele sentimente de angoasă și de moarte, dăruindu-ne cu mare imediatețe viziunea asupra fragilității omenești. (SM)





GÂNDITORUL

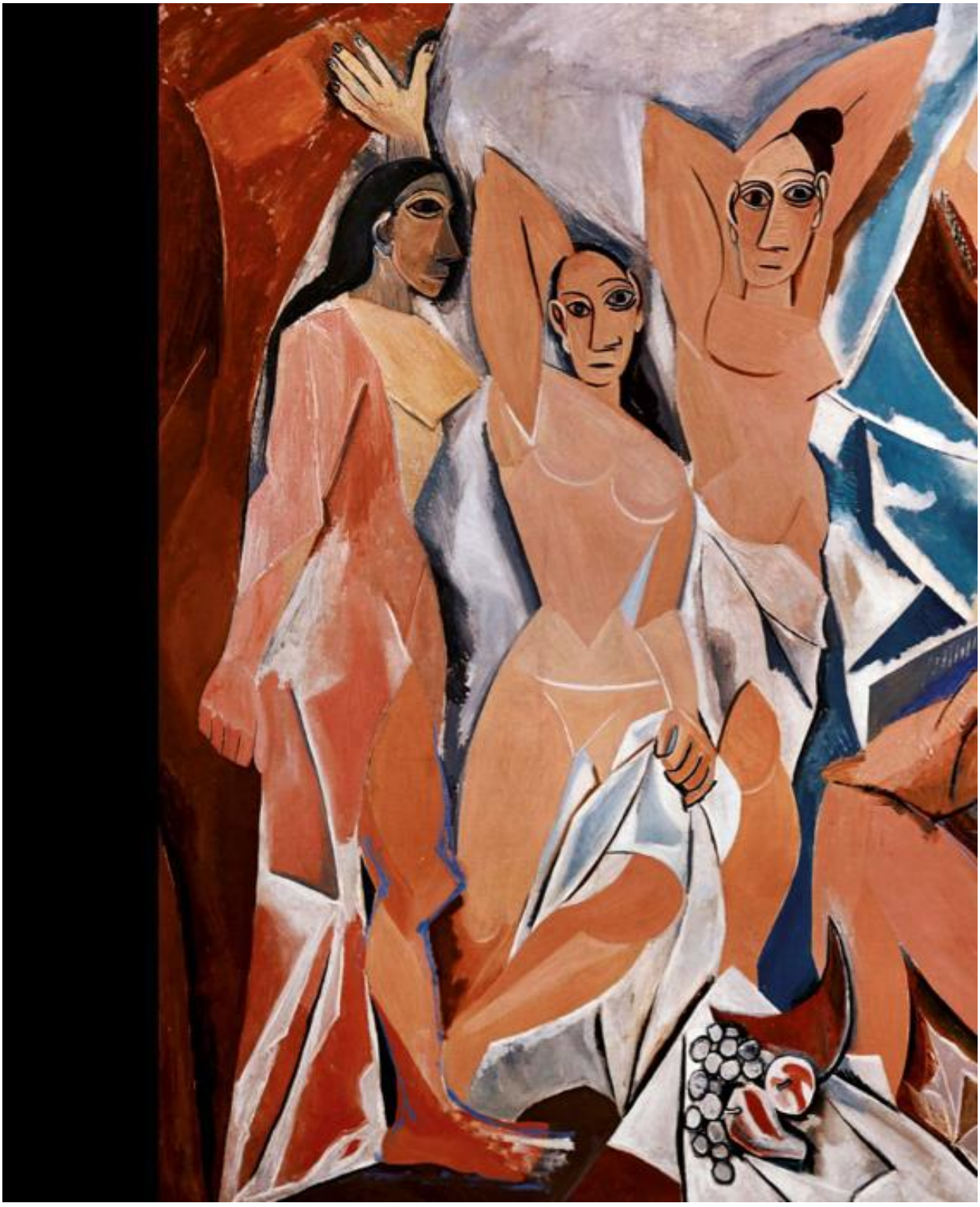
AUGUSTE RODIN, 1880, MUSÉE RODIN, PARIS

Operă devenită emblematică pentru artist, într-atât încât o copie a fost pusă pe mormântul lui Rodin, *Gânditorul* apare pentru prima oară în dimensiuni reduse în 1880. Silueta a fost gândită să încoroneze modelul arhitectural de la Poarta Infernului, proiect comandat sculptorului pentru Muzeul de Artă Decorativă din Paris. Fascinat de Dante și de *Divina Comedie*, Rodin îl alege pe cel mai mare poet ca simbol pentru excelența omului care își pune întrebări despre lume și despre răul care o lovește și se inspiră din opera poetului florentin ca să reflecte societatea contemporană lui. Astfel, grupul sculptural devine sinteza tematică, stilistică și conceptuală a experienței artistice a lui Rodin și expresia maximă a artei sale. Bronzul înfățișează un bărbat așezat pe un piedestal și surprins gândindu-se, cu genunchii îndoiți și cu bustul aplecat în față; un braț este sprijinit de genunchiul stâng, iar celălalt îndoit ușor spre chipul încruntat, sprijinind bărbia.

Este o operă în care spiritul încă puternic romantic al lui Rodin iese la iveală, în timp ce din punct de vedere conceptual și stilistic este profund inovatoare. Tematic, ideea pe care vrea să o scoată în evidență este următoarea: gândirea este activitatea principală și exclusivă a omului, atât ca mijloc de a înfrunta cotidianul, cât și ca instrument de relaționare cu o dimensiune superioară; în consecință, mulțumită intelectului, omul a putut să se înalțe și să excelez în arte și în științe.

În ce privește stilul, Rodin, îndepărtându-se de academismul de secol XIX de-acum depășit, nu cizelează cu minuțiozitate deosebită musculatura în bronz a bărbatului și nu imprimă materiei obișnuita netezime, creând un fel de nefinisare ce amintește de Michelangelo.

Așadar, formele apar simplificate și parțial deformate, dând viață unei imagini puternic moderne, încărcate de patos și de vitalitate. (SM)



DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON

Pablo Picasso, 1907, MoMA, New York

A spune cubism e ca și cum ai spune Picasso: lui i se datorează cotitura în pictură care va influența atât de mult arta secolului XX. În 1907 artistul catalan prezintă, după o perioadă pregătitoare îndelungată din care se păstrează numeroase ciorne și diferite versiuni, lucrarea *Domnișoarele din Avignon*. Tabloul poate fi considerat manifest pentru cubismul care tocmai se năștea și pentru arta europeană a secolului XX.

De dimensiuni apreciabile, pictura, inițial gândită cu un număr mai mare de personaje față de cele mai apoi realizate, se prezintă ca o compoziție strânsă de cinci siluete feminine goale într-un bordel, o mică natură statică cu fructe în prim-plan și o draperie; nu există loc nici pentru fundal, nici pentru iluzie spațială.

Elementele care domină scena sunt trupurile femeilor, uneori cu forme ascuțite și geometrice, alteori mai armonioase. Privind cele trei chipuri ale femeilor din stânga, cu ochi alungiți și profiluri severe, dăm de ecoul picturii murale egiptene, în vreme ce trupurile lor impunătoare, voluminoase și sintetice amintesc de stilul lui Cézanne și de pictura tradițională iberică.

În schimb, cele două femei din dreapta au figuri deformate, un amestec de forme geometrice și de linii ascuțite: un nas, o gură, un ochi asamblate fără nici o căutare a naturalului, aproape la întâmplare, în așa fel încât fețele seamănă cu totemuri primitive. În timp ce cele trei chipuri din stânga sunt încă legate de pictura secolelor anterioare, cele două femei din dreapta înfățișează elementele unui nou stil de pictură în care nu mai sunt căutate canoanele de frumusețe, de imitație și de armonie vizuală, ci o nouă capacitate de descompunere și de sinteză a realității. Specificitatea ciudată a acestui nou mod de a picta îi permite lui Picasso să reprezinte realitatea din puncte de vedere diferite ca să înfățișeze forma în integralitatea ei.

Opera a fost inițial foarte criticată și din acest motiv ținută de artist timp îndelungat în atelierul său fără să fie vândută. Publicul a putut-o admira pentru prima oară doar în 1939 la o expoziție la MoMa din New York, apreciindu-i excepționala modernitate și consacrând geniul creativ al unui artist capabil a se demonstra precursor prin excelență al artei timpului său. (SM)

SĂRUTUL

Gustav Klimt, 1907–1908, Österreichische Galerie, Viena

Protagonist al Secesiunii vieneze, Gustav Klimt propune la începutul secolului XX un stil puternic eclectic în care se amestecă sugestii culturale străvechi şi moderne, uneori foarte îndepărtate unele de celelalte. Bogăţia decorativă a tablourilor sale se inspiră din motive miceniene, din pictura egipteană, din cele tribale africane şi japoneze şi nu lipseşte niciodată pasiunea pentru linia tipică Jugendstil.

Sărutul a fost realizat în anii 1907–1908, când pictorului îi place să picteze alegorii şi ţesătura decorativă devine deosebit de bogată şi de simbolică.

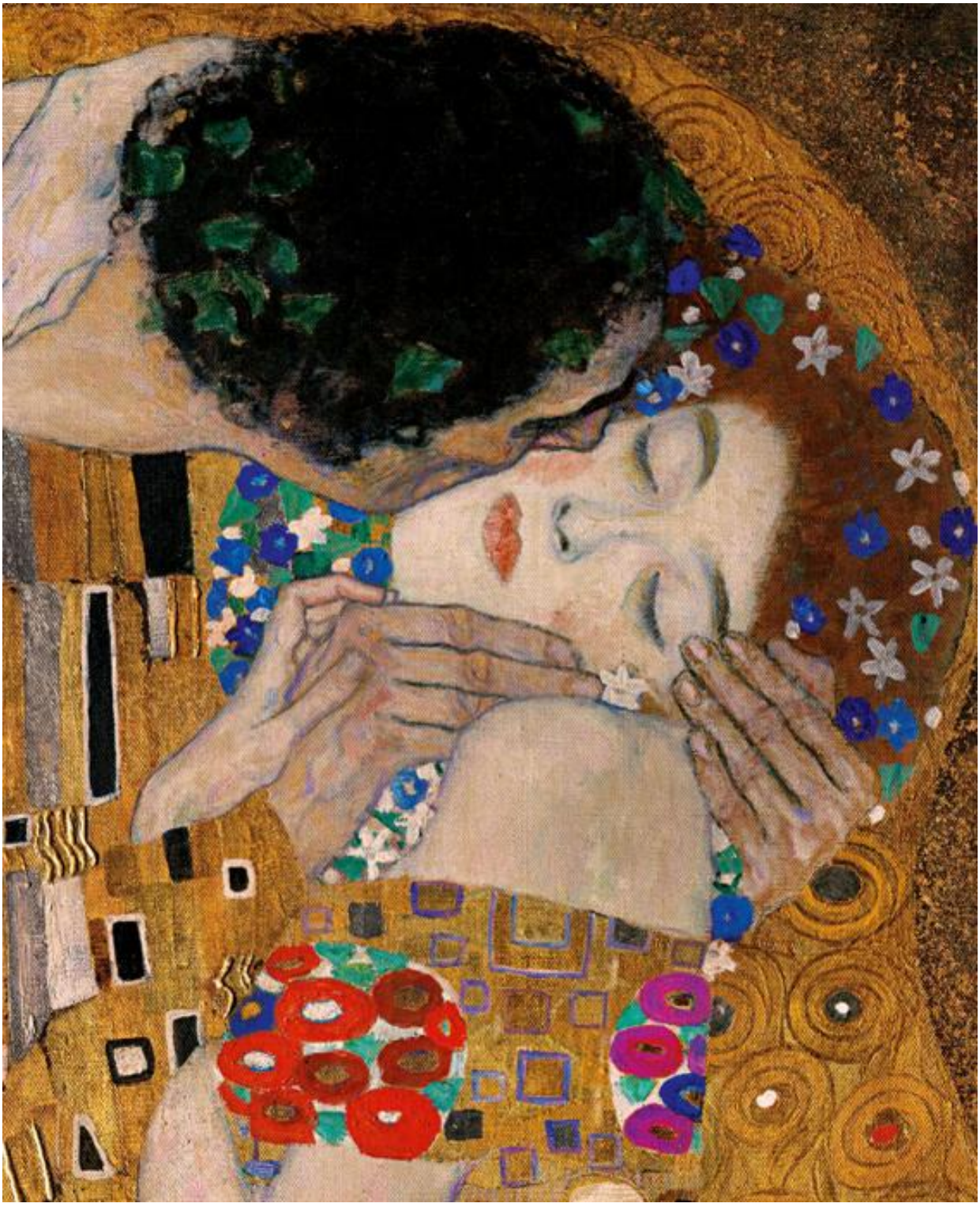
Liniile voluptuos organice şi formele geometrice ale pajiştii înflorite şi ale veşmintelor creează un ritm vizual plăcut care privilegiază decoraţiunea bidimensională a suprafeţelor în detrimentul adâncimii spaţiale a reprezentării. Sunt anii „perioadei de aur", numită astfel fiindcă artistul foloseşte multe culori aurii şi frunze de aur adevărate aplicate pe pânza lucrărilor sale. Aurul este o non-culoare, iar prin vibraţia sa luminoasă aminteşte de asociaţii mistice, religioase şi magice, exprimând în acelaşi timp preţiozitatea tabloului.

Pictorul redă contopirea amoroasă a doi amanţi şi puterea vitală a erosului exprimate printr-o senzualitate circulară. Singurele tuşe în stil naturalist sunt cele ale chipurilor şi ale mâinilor, încadrate într-o suprafaţă aurie cu inserţii de culori vii ce amintesc de pietrele preţioase ale unei bijuterii vechi ori de piesele unui mozaic bizantin.

Tabloul prezintă o ambivalenţă puternică între naturalism şi gust abstract pentru culoare, linie şi formă: o îngemănare ce îşi găseşte un punct de echilibru perfect în opera lui Klimt, de care ne putem bucura atât în ce priveşte aspectele naturaliste cât şi cele formale.

Trupurile se unesc într-o formă unică sugerând concomitent ideea unui pântece protector şi prelungirea spre tărie; fuziunea celor două corpuri e însoţită de sugerarea unei tensiuni spre înălţimi.

Chipul femeii, adevărată protagonistă a tabloului, relevă emoţia sentimentului de dragoste: suavitatea expresiei chipului exprimă dulceaţa abandonului. (LG)



DANSUL

HENRI MATISSE, 1909–1910, MUZEUL ERMITAJ, SANKT-PETERSBURG

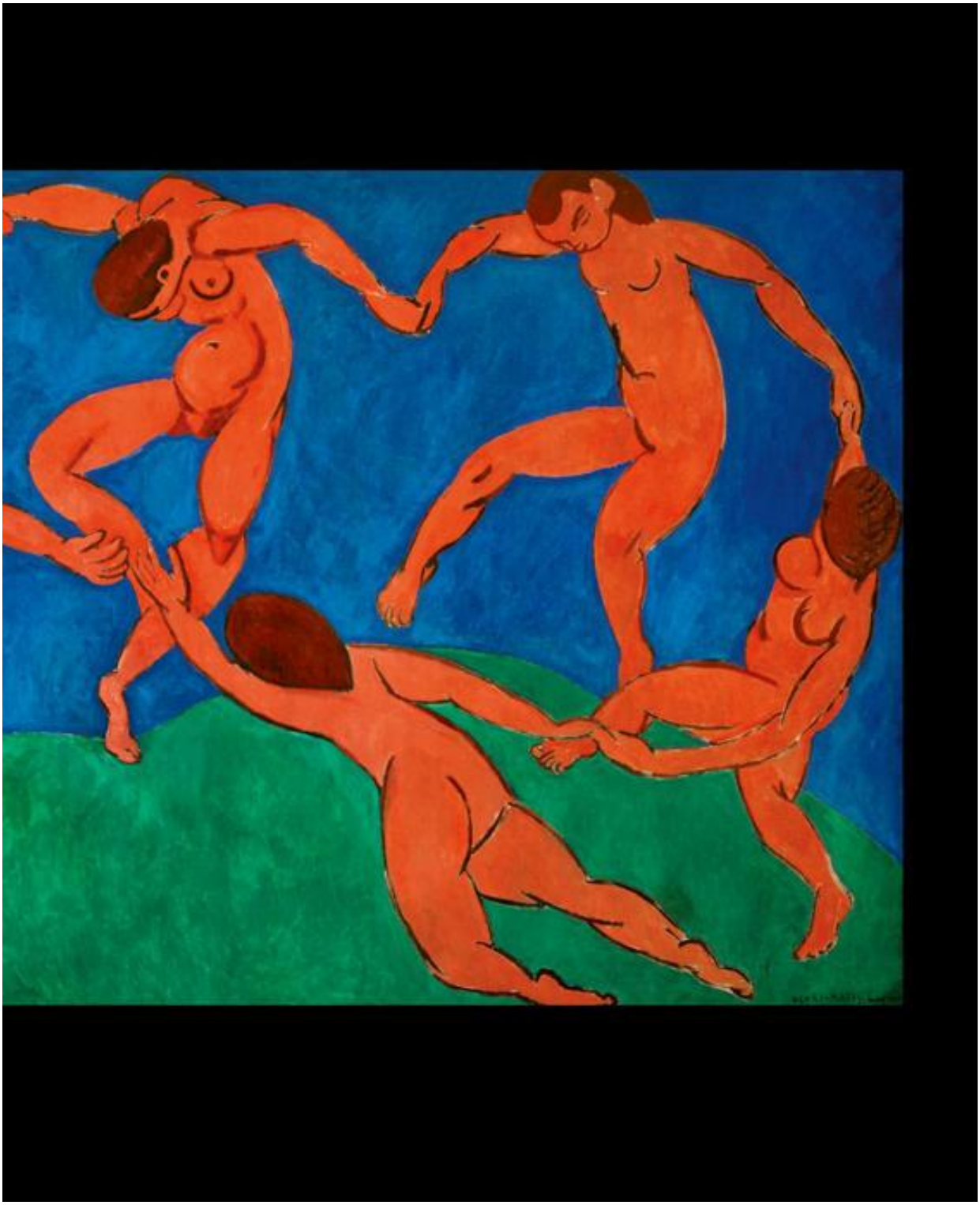
Între 1909 şi 1910 Matisse a pictat aceste cinci trupuri roşii care se profilează pe un fond verde şi albastru de câmp şi cer, dând viaţă unei hore repezi şi tumultuoase.

Motivul formei circulare şi al repetiţiei ritmice se leagă de ideea vitalităţii primordiale, mai ales că mişcarea circulară, cu dinamica ei de ciclicitate şi de eternitate, exprimă cea mai proprie caracteristică a vieţii.

La siluete foloseşte cu precădere linia curbă prin care creează contururi sinuoase ca nişte arabescuri orientale şi bine delimitate precum emailurile *cloisonné*-urilor medievale. În interior, gama redusă de culori saturate şi pure se întinde în tuşe plate foarte uşor nuanţate.

Matisse se exprimă mai cu seamă prin intermediul culorii, mesajul operei sale este încredinţat mai mult valorilor cromatice decât redării amănunţite a realităţii. Acest principiu avangardist, care impune o ruptură netă între academismul secolului al XIX-lea şi postimpresionism, e prezentat de mediul expresionismului francez în mod special printr-o utilizare nouă şi originală a culorii. Matisse este cel mai mare reprezentant al fovilor, cuvânt care înseamnă „fiare sălbatice". Acest termen, iniţial folosit de critică cu sens depreciativ, a fost preluat cu mândrie de grupul expresioniştilor francezi care făceau din culorile violente şi sălbatice unul dintre cele mai importante şi mai semnificative elemente ale picturii lor.

Artistul pictează realităţi adevărate în pânzele sale, dar ceea ce îl interesează în mod special nu este să picteze cu precizie formele exterioare ale realului, ci să sugereze esenţa vitală şi emotivă care pătrunde mişcarea şi contururile personajelor reprezentate. În acest tablou, tema horei şi cea a dansului nu sunt altceva decât instrumente ce ţes un imn închinat vieţii care celebrează mişcarea în sine mulţumită circularităţii care sugerează ideea de continuitate şi de infinit. (LG)



MUZĂ ADORMITĂ

Constantin Brâncuși, 1910, Centre Pompidou, Paris

Ajuns din România la Paris în 1904, Constantin Brâncuși și-a convertit interesul inițial pentru Rodin într-o pasiune pentru sculptura cicladică și pentru arta africană. Îl fascinau în aceste expresii artistice îndepărtate în spațiu și în timp stilizarea formelor, volumul neted, esențial și concis, abstracțiunea antinaturistă. Brâncuși credea cu putere că formele esențiale și abstracte ar putea reprezenta o cale spre adevăr. Voia să reprezinte în oricare dintre operele lui descoperirea esenței unui subiect mai curând decât să îi redea formele exterioare prin amănunte și detalii realiste.

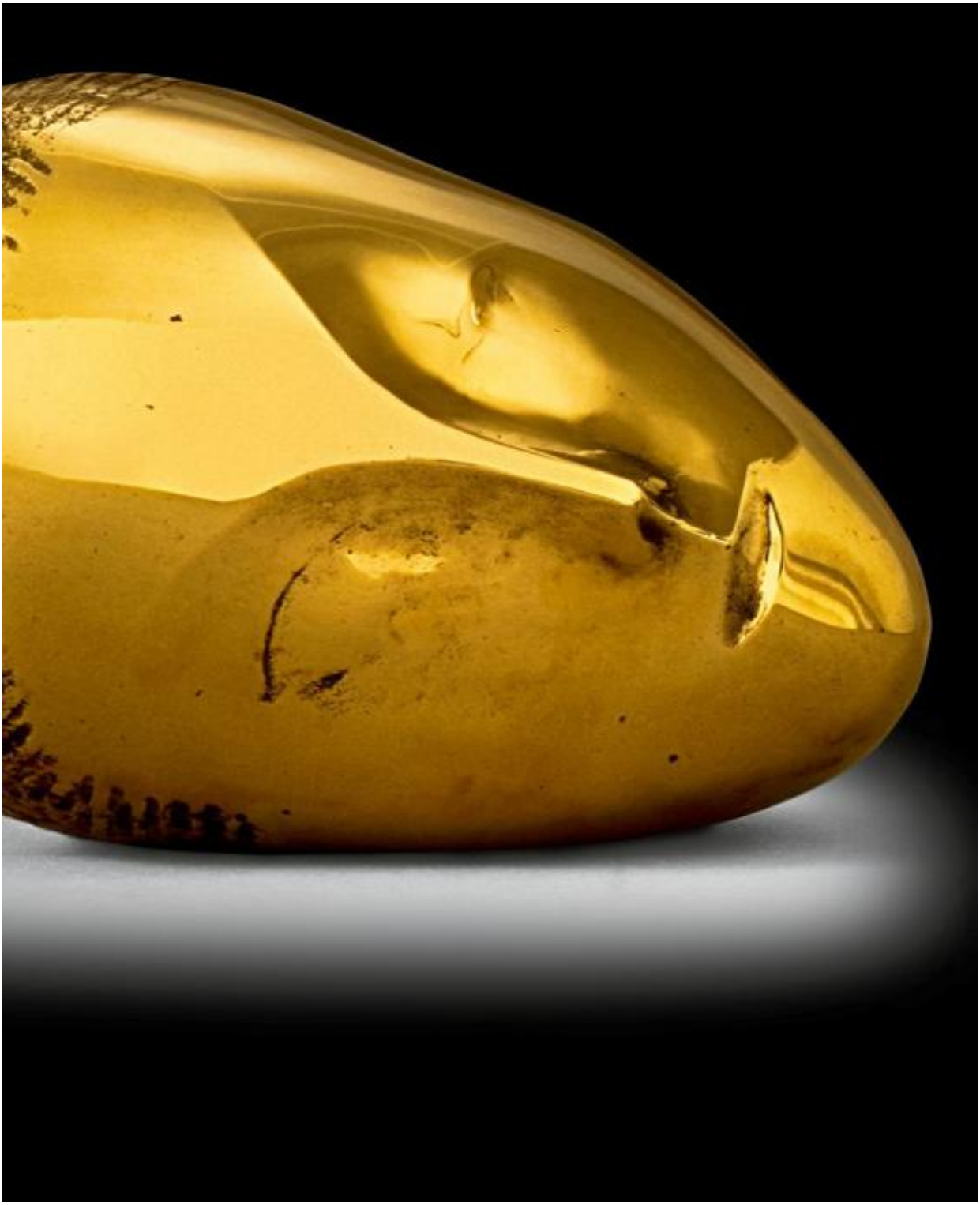
În *Muză adormită* artistul ajunge să împace forma clasică a idealului de frumusețe feminină în dimensiunea sa de puritate, netezime și armonie cu formele esențiale și simplificate ale artei cicladice.

Un portret oval inițial din marmură al baronesei Renée Frachon a fost realizat de Brâncuși la Paris în 1907, iar din marmura originală artistul a redat în 1910 cinci versiuni în bronz. Acest subiect devine o temă foarte sugestivă pentru sculptorul care, de multă vreme, încerca să realizeze o operă în care să redea pe deplin spiritul de abandon și de perfecțiune formală a unui chip adormit.

În somn, ființa umană devine un spectacol de contemplat, obiect delicat și tăcut interiorizat. Soluția formei ovoidale a capului lăsat pe o parte în poziție orizontală crea o nouă imagine simbolică a somnului, transformat în obiect de contemplație cu bogate trimiteri simbolice. Imaginea capului lipsit de trup duce evident la ideea de ou, simbol dincolo de care se ascunde o reflexie cosmogonică.

Brâncuși nu a urmărit criterii naturaliste în sculptarea elementelor chipului; trăsăturile, acut și subtil trasate, se reliefează dincolo de suprafața lucioasă a bronzului: liniile precise ale nasului și ale sprâncenelor încadrează ochii abia schițați.

În final, el a vrut să acopere părul sugerat pe vârful capului cu o patină neagră experimentând astfel efectul de contrast între suprafețe opace și lucioase. (LG)



MOSCOVA I – PIAȚA ROȘIE

WASSILY KANDINSKY, 1916, GALERIA TRETIAKOV, MOSCOVA

Moscova la ceasul înserării era cel mai frumos spectacol pentru Kandinsky. El își îmbăta privirea cu acea simfonie intensă de culori: „Moscova se cufundă în soarele amurgului ca într-o pată care face să ne vibreze intimitatea". Tocmai această vibrație emanată de culoare și de simbol și care poate intra intim în contact cu noi căuta să o reproducă Kandinsky în tablourile sale.

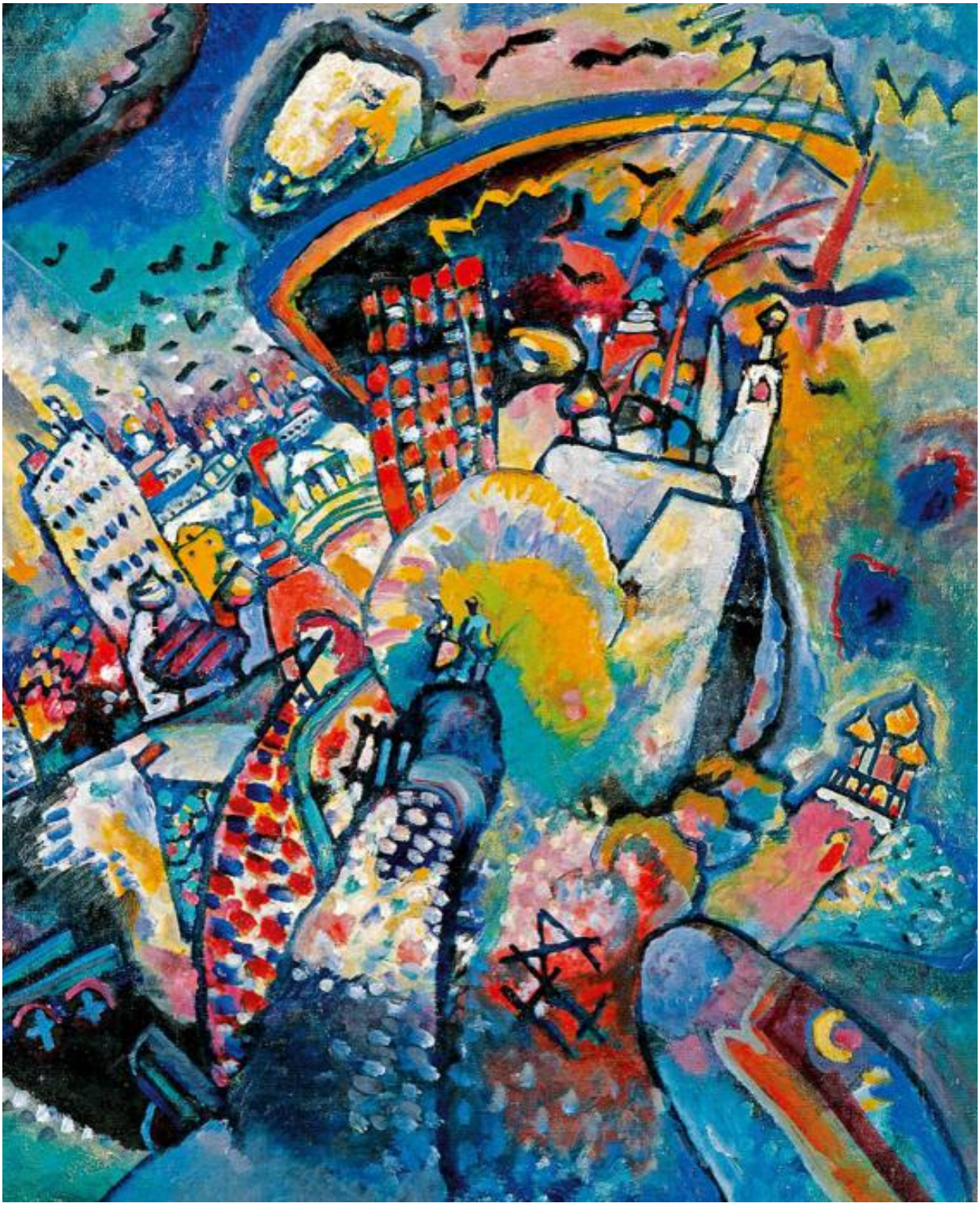
Atât în lucrările lui în întregime abstracte, cât și în cele marcate de forme mai figurative, pictorul încredințează culorii și formei mesajul său profund. Niciodată nu avem de a face cu reproducerea formelor exterioare și superficiale ale realului, căutarea artistului tinde întotdeauna spre *principiul necesității interioare*: cu ajutorul culorilor și al semnelor, tabloul poate exercita un influx direct asupra sufletului observatorului. Abandonând o narațiune precisă despre realitate, pictorul încearcă să pună în valoare conținutul emotiv și spiritual al culorilor, tinzând către o compoziție picturală pură: culori și forme nu sunt altceva decât exteriorizări ale conținutului interior.

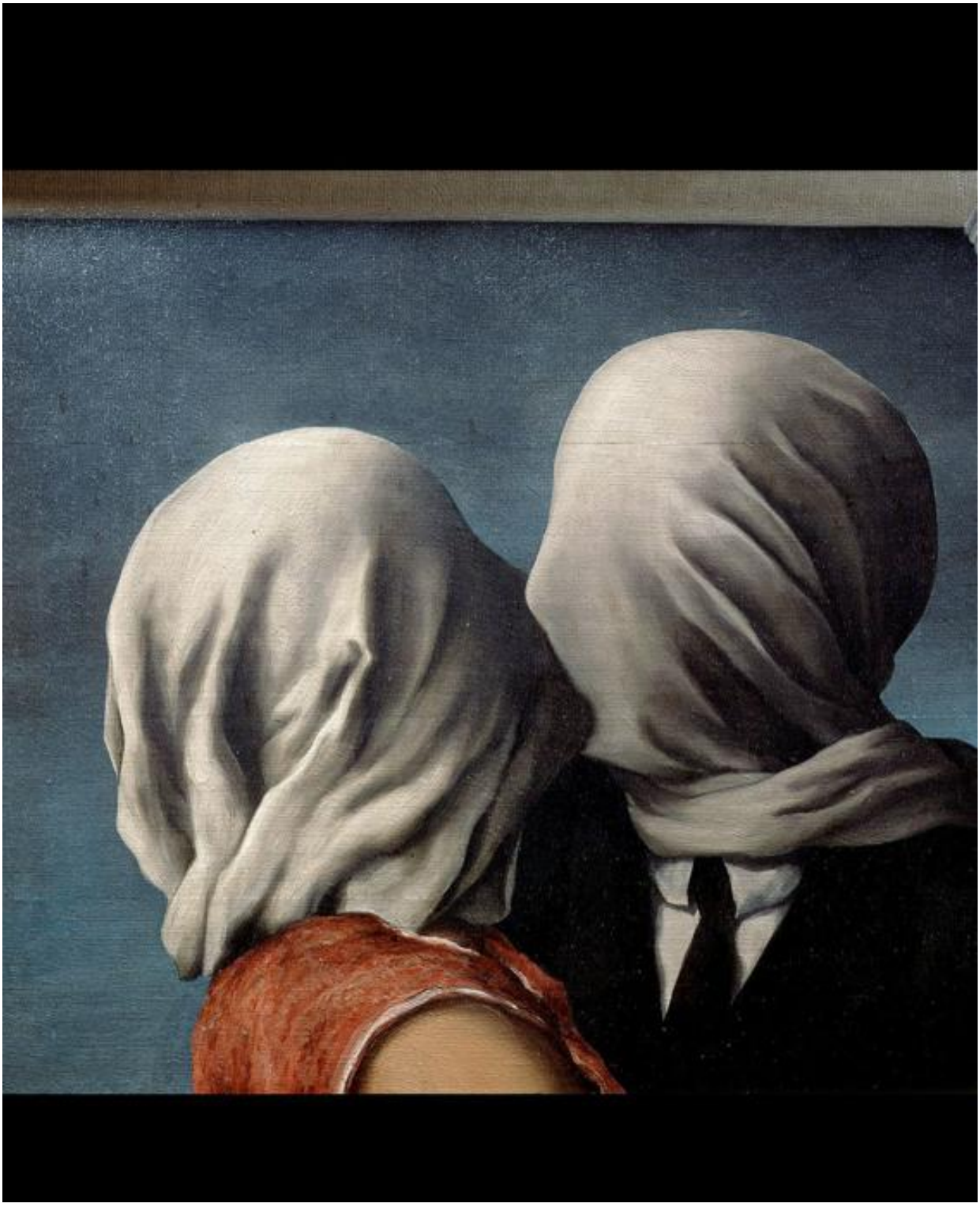
Pictura își propune înaltul scop de a sonda invizibilul mai curând decât să se limiteze la redarea formelor vizibilului, chiar și atunci când elementul real intră în tablou, așa cum se întâmplă în portretul Moscovei aici reprodus.

Depășirea realismului academic de secol XIX și cucerirea unui nou limbaj figurativ au loc prin sugestia primitivismului și a folclorului național; însă la Kandinsky tradiția și imaginația, planul figurativ și planul abstract oscilează și se juxtapun până la sfârșitul anilor 1917–1918.

În această pânză din 1916 vedem cum folosește diverse elemente figurative: zidurile Kremlinului și profilul bisericilor și al clopotnițelor colorate, care creează o dimensiune de basm, se întrepătrund cu prezentul citat de mai multe elemente urbanistice moderne.

O pereche ce apare în peisajul orașului e așezată în centrul grandioasei simfonii cromatice, a orhestrării de semne și de culori caracterizate de un ritm circular și rotativ în care formele se răstoarnă și ajung să apară cu susul în jos. (LG)





AMANȚII

RENÉ MAGRITTE, 1928, MOMA, NEW YORK

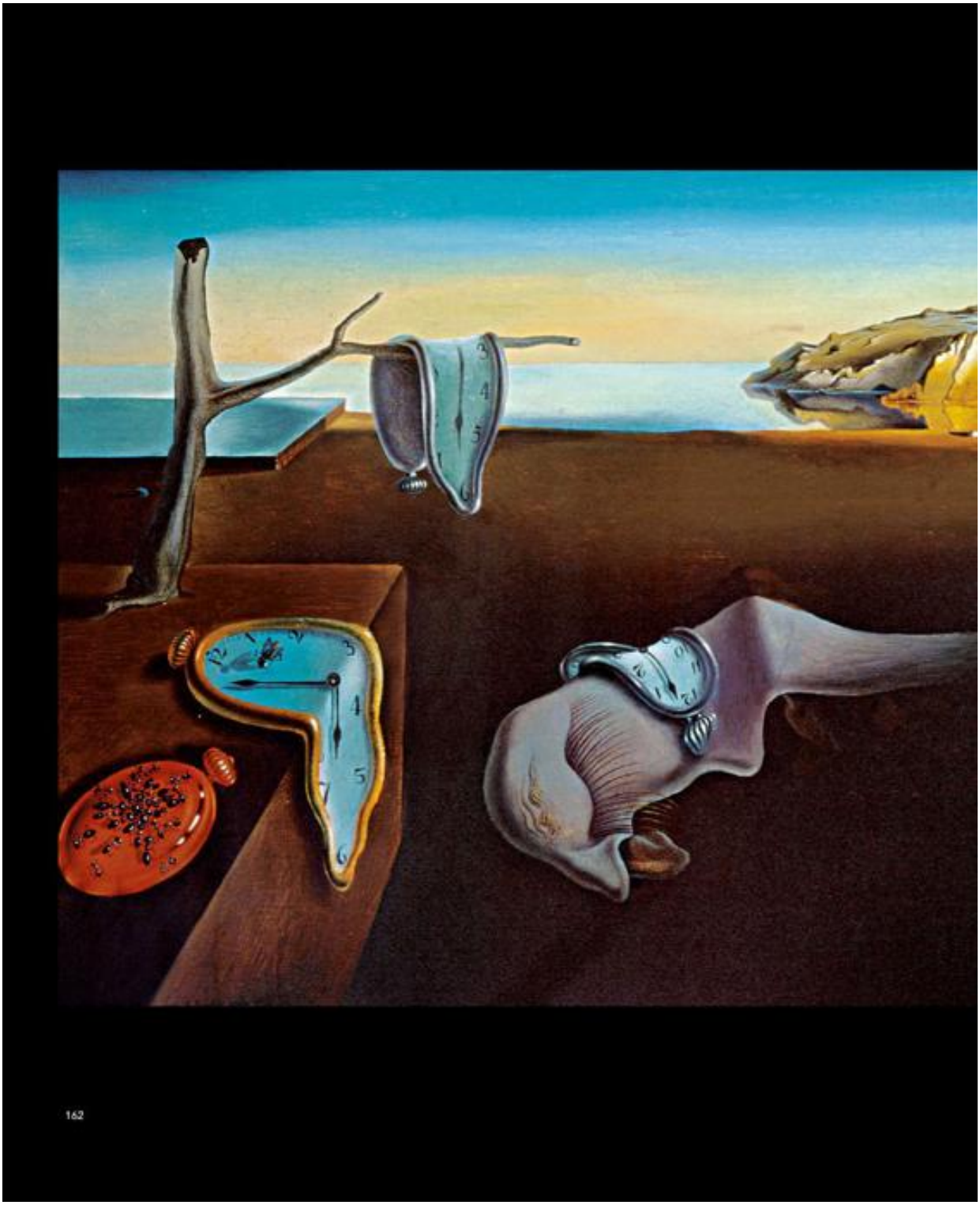
Mare interpret al picturii suprarealiste, Magritte își creează operele îngemănând artă, filosofie și psihanaliză. Într-o concepție a spațiului metafizică și ireală, el asociază obiecte și personaje ocolind orice legătură logică obișnuită ca să stârnească spectatorului o senzație stranie și misterioasă, uneori angoasantă. De fapt, pictura este pentru Magritte adevărata cunoaștere a lumii căreia nu-i poate ignora componenta de mister.

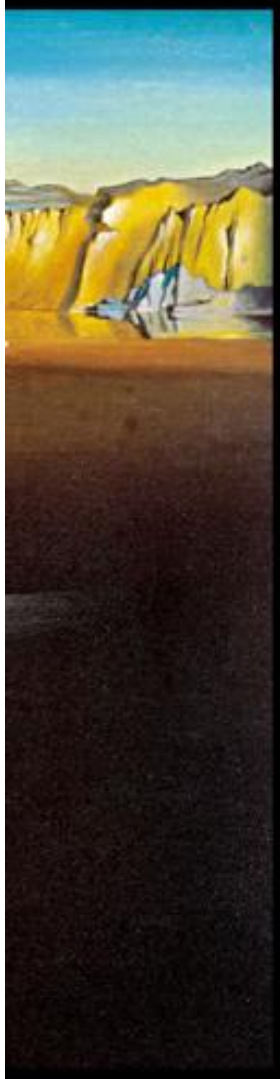
Doi îndrăgostiți au chipul și capul acoperite cu o pânză albă ce le ascunde total trăsăturile. Magritte a executat două versiuni ale acestei opere: în prima – reprodusă aici –, amanții sunt pictați într-o încăpere și se sărută, iar în a doua sunt înfățișați cu obrajii lipiți unul de celălalt și sunt localizați pe fundalul unui peisaj real care contrazice suprarealismul celor doi amanți.

Limita suprarealismului acestui tablou constă în întâlnirea-ciocnire între două forțe opuse: legătura dragostei se împletește cu tema morții și a imposibilității de comunicare. Acoperiți de lințolile lor albe care le-au șters orice formă de pe chip și care îi orbesc, îi surzesc și îi amuțesc, cei doi amanți împărtășesc astfel o dragoste mută. Sentimentul de dragoste se schimbă deci în teamă, dialogul imposibil între ei este negarea dragostei și a umanismului celor două personaje; albul șterge esența fiecăruia, le mutilează individualitatea.

Obsesia artistului pentru fețele acoperite este plină de referințe care vizează sinuciderea mamei; tema constantă a picturii lui Magritte se rezumă la un segment de amintire legat de moartea mamei sale care, în 1912, a fost găsită înecată în apele râului Sambre cu capul înfășurat în cămașa de noapte. Tocmai amintirea cămășii de noapte care îi acoperă chipul revine ca un laitmotiv în foarte multe dintre lucrările lui Magritte.

Mai mult, această temă apare în cea mai amplă și mai complexă interogație asupra raportului dintre vizibil și invizibil care îl pasiona atât de mult pe artistul nostru. (LG)





PERSISTENȚA MEMORIEI

SALVADOR DALÍ, 1931, MOMA, NEW YORK

Unul dintre cei mai teatrali artiști ai curentului suprarealist, Dalí reușește în această pictură celebră a anilor 1930 să creeze imagini cu impact puternic fascinant persuasiv și să lase să zboare imaginația privitorului.

Persistența memoriei, tablou cunoscut și sub numele *Ceasurile moi*, apare ca o viziune aproape întâmplătoare a artistului după o cină solitară pe bază de Camembert. Se povestește că, după ce s-ar fi întors în atelierul său să termine un tablou cu imaginea golfului Port Lligat în asfințit, pictorul și-ar fi amintit senzația pe care o avusese cu puțin timp în urmă când mâncase brânză topită fierbinte și ar fi concretizat-o pe pânză sub formă de orologii moi, diforme, scurse, simbol al capacității minții omenești de a altera percepția temporală creând una subiectivă. Dalí îndeamnă observatorul să reconsidere dimensiunile timpului și ale amintirii nu pe baza logicii raționale, ci ținând cont de subiectivitatea omenească, după cum teoretiza în acei ani Henry Bergson. În câteva ore de lucru, artistul concepe una dintre cele mai extraordinare și mai pline de semnificații viziuni din bogatul său repertoriu. Peisajul cu Port Lligat, mic sat de pescari unde pictorul împreună cu soția lui Gala își cumpărase casă, e luminat de limpezimea amurgului. Stâncile din fundal se reflectă luminoase pe oglinda apei ce pare nesfârșită, în vreme ce în prim-plan apare un măslin uscat cu ramurile tăiate și fără frunze; atmosfera este aproape onirică. Acestor componente naturale Dalí le adaugă elemente mai ciudate și vizionare, creând un ambient cu puternice consonanțe ce amintesc de pictorul De Chirico. În centrul scenei artistul introduce, lucru obișnuit la el, portretul său deformat cu mustăți exagerat de lungi, care amintește vag o piatră cu formă neobișnuită pe care o văzuse cu ceva vreme înainte pe plajă. În mijlocul feței apare cadranul diform al unui ceasornic moale, întru totul similar celorlaltor două pictate în stânga, unul care atârnă de ramura măslinului și altul așezat pe jumătate pe un piedestal. În fine, în prim-plan, apare în stânga partea posterioară a unui orologiu de buzunar năpădit de insecte: avem de a face cu o imagine puternic simbolică, semn al unei realități care distruge totul, neocolind nimic, nici măcar timpul. (SM)

GUERNICA

PABLO PICASSO, 1937, MUSEO NACIONAL REINA SOFÍA, MADRID

Capodopera *Guernica* a fost realizată de Picasso pentru guvernul republican spaniol pentru Expoziția Internațională de Artă și Tehnică de la Paris din 1937.

Artistul caută îndelung un subiect potrivit pentru a fi prezentat și ideea îi vine în 1937 când primește vestea că a fost bombardat vechiul orășel basc Guernica de avioanele germane ale Luftwaffe în timpul Războiului Civil Spaniol. Știrile despre tragedie îl impresionează și îl implică într-atât pe maestru încât îl determină să lucreze cu mare frenezie și să termine tabloul doar în câteva săptămâni.

Este vorba despre o pânză de dimensiuni mari, pictată integral monocrom, în care grozăviile războiului și violența în cel mai larg sens sunt eviscerate cu ferocitate și sfâșietor. Nu există milă, ci disperare și furie pentru o grozăvie ce pare să nu se mai sfârșească.

Personajele care animă lucrarea se încalecă unele peste celelalte, sufocând cu zbieretele și cu durerea lor orice speranță de salvare. Avem de a face cu bărbați, cu femei, cu copii și cu animale fără apărare

care au devenit simboluri ale Spaniei lovite de război și ale întregii omeniri rănite și violentate de furie și de moarte.

Scena, departe de a fi reprezentarea obiectivă a faptului istoric, e mai frământată ca niciodată și abundă de elemente simbolice uneori greu de înțeles. În centrul picturii se agită disperat un cal străpuns în luptă, cu botul larg deschis într-un urlet de durere, simbol al Spaniei distruse și degenerate. Deasupra lui este un bec aprins care luminează reprezentarea și devine pe neașteptate simulacrul rațiunii care nu înțelege războiul și la care se uită implorând cele două femei din dreapta.

Sus, în stânga, artistul reproduce un cap de taur, animal ales de mai multe ori de Picasso ca simbol al forței brute și al nebuniei iraționale, sub care plânge disperată o mamă cu copilul ei mort în brațe.

În colțul din stânga zace rănit de moarte un toreador, emblemă a unei Spanii la rândul ei rănite și înfrânte. Scena se încheie cu o imagine puternică și dureroasă care nu lasă loc speranței și mântuirii: femeia din extrema dreaptă a pânzei strigă cu disperare, însă nimeni nu-i dă ascultare și nu pune capăt suferinței sale.

Alegerea monocromiei are o valență bine precizată: nici o altă tonalitate nu ar fi putut exprima cu mai mare intensitate și deplinătate senzația de aridității și de anihilare pe care o lasă în urma lui războiul. (SM)

BIRD (PASĂRE)

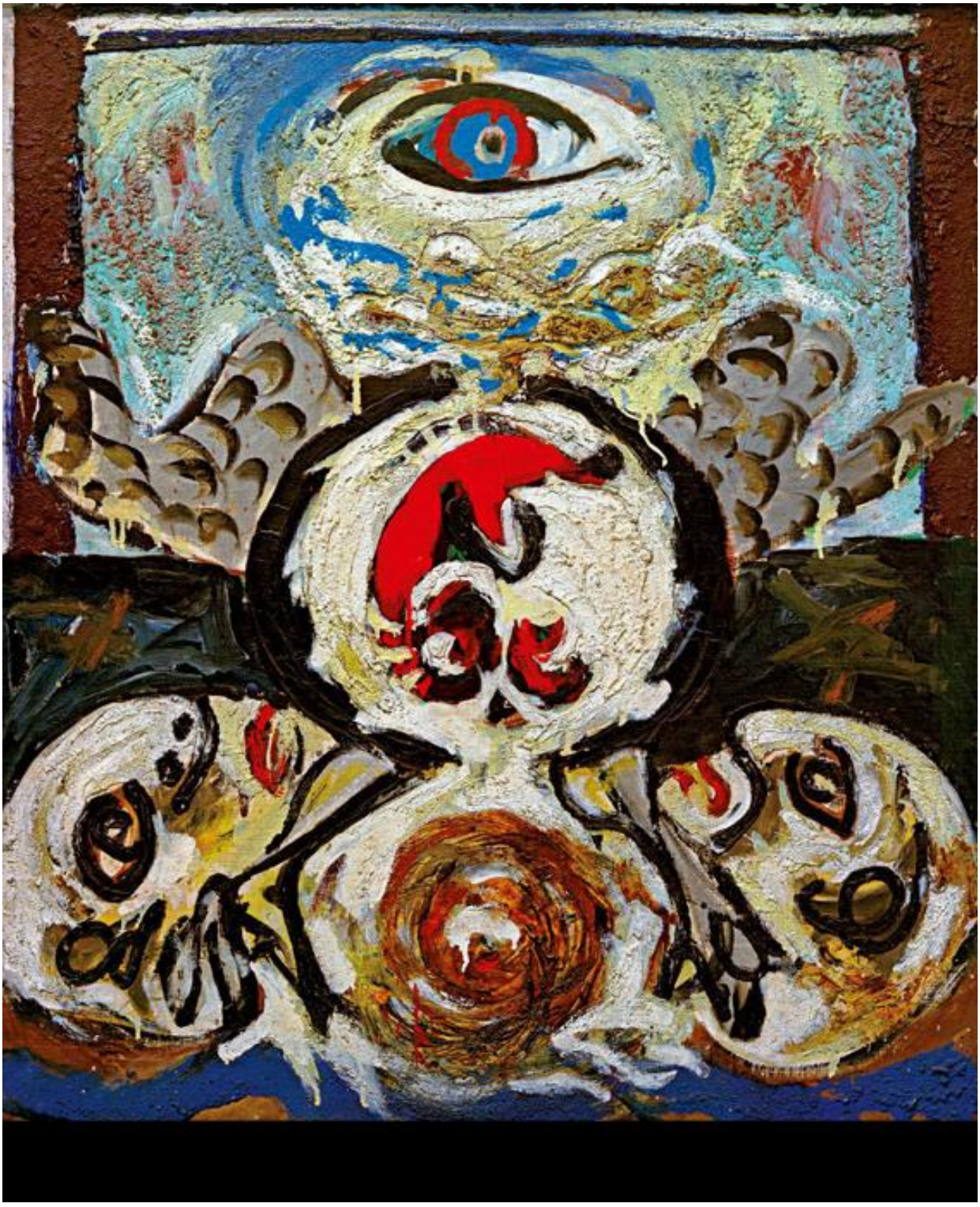
JACKSON POLLOCK, 1938–1941, MOMA, NEW YORK

După ce a descoperit libertatea de expresie a lui Picasso şi a suprarealismului european, experienţele lui Miró, Gorky şi cele contemporane ale lui De Kooning îi deschid calea lui Pollok spre un interes sporit pentru semn şi automatism; acestea devin pentru el cel mai adecvat mijloc de exprimare imediată şi directă a propriilor sentimente. În faza iniţială a carierei sale artistice, în care încadrăm şi opera aici propusă, celebra tehnică *dripping* – respectiv picături de culoare – încă nu este folosită de artistul care ne propune opere ce rămân aluzive cu forme recognoscibile şi care încă nu aspiră la abstractizare totală.

Intriga tabloului e construită cu un gust intens pentru valorile materiale şi cromatice: semn şi culoare evidenţiază pe pânză gestul artistului şi materia picturală printr-o tuşă ce apare evident rugoasă. Punctul forte al picturii lui Pollock este tocmai încărcătura de semne şi de gesturi.

Intrat în contact cu lumea psihanalizei pentru a se supune unei terapii care să-l vindece de alcoolism, el ne-o transpune în operele sale: elemente grafice şi cromatice ies astfel la iveală din adâncurile cele mai profunde ale minţii lui, inconştientul şi subconştientul. La fascinaţia pentru analiza lui Jung, care îl determină să caute arhetipuri şi forme primare comune inconştientului colectiv, se adaugă cea pentru arta indienilor din America. Pollock dă în opera sa o mare importanţă formelor de expresie iraţionale şi primitive, îi place să caute subiecte de inspiraţie figurativă din ritualuri şi din lumea vizuală magică şi simbolică a populaţiilor băştinaşe americane. În mod special îl ademeneşte imaginea totemică, aşa cum putem observa în lucrarea *Bird*, o pasăre stilizată deasupra căreia tronează un ochi mare central.

Stilul său este impregnat cu o estetică primitivă în care îşi fac loc o imaginaţie magică şi primordială, precum şi lumea spiritelor băştinaşilor. Ceea ce l-a impresionat cel mai mult la această cultură a fost tehnica specială de pictură cu nisip a populaţiei navajo, practicată de vraci într-o stare de extremă concentrare similară transei. Aceştia presărau nisip colorat pe o suprafaţă plată care apoi era mişcată. Pollock a fost atât de impresionat de acest mod de a crea imagini încât l-a reluat în picturile sale: tabloul *Bird* a fost pictat cu ulei şi nisip pe pânză. (LG)



LUMINILE CĂSNICIEI

MARC CHAGALL, 1945, KUNSTHAUS, ZÜRICH

Chagall este un pictor poet, capabil să creeze în tablourile sale ţesături cromatice şi muzicale extrem de delicate şi, în acelaşi timp, pline de referinţe profunde. Într-o transfigurare lirică a memoriei şi a amintirii, el conferă naraţiunii sale un caracter de basm, de povestire poetică şi simbolică în care dă glas propriei lumi interioare şi sentimentale.

Realizarea pânzei reproduse aici este, de fapt, puternic legată de vicisitudinile sentimentale ale pictorului: în 1944 soţia sa Bella moare lăsându-l într-o tristeţe atât de dureroasă încât nu mai vrea să picteze. Un an, el nu pune mâna pe culori şi pensule, iar când îşi regăseşte forţa de a o face creează tabloul *Luminile căsniciei*, plecând de la o veche compoziţie a sa.

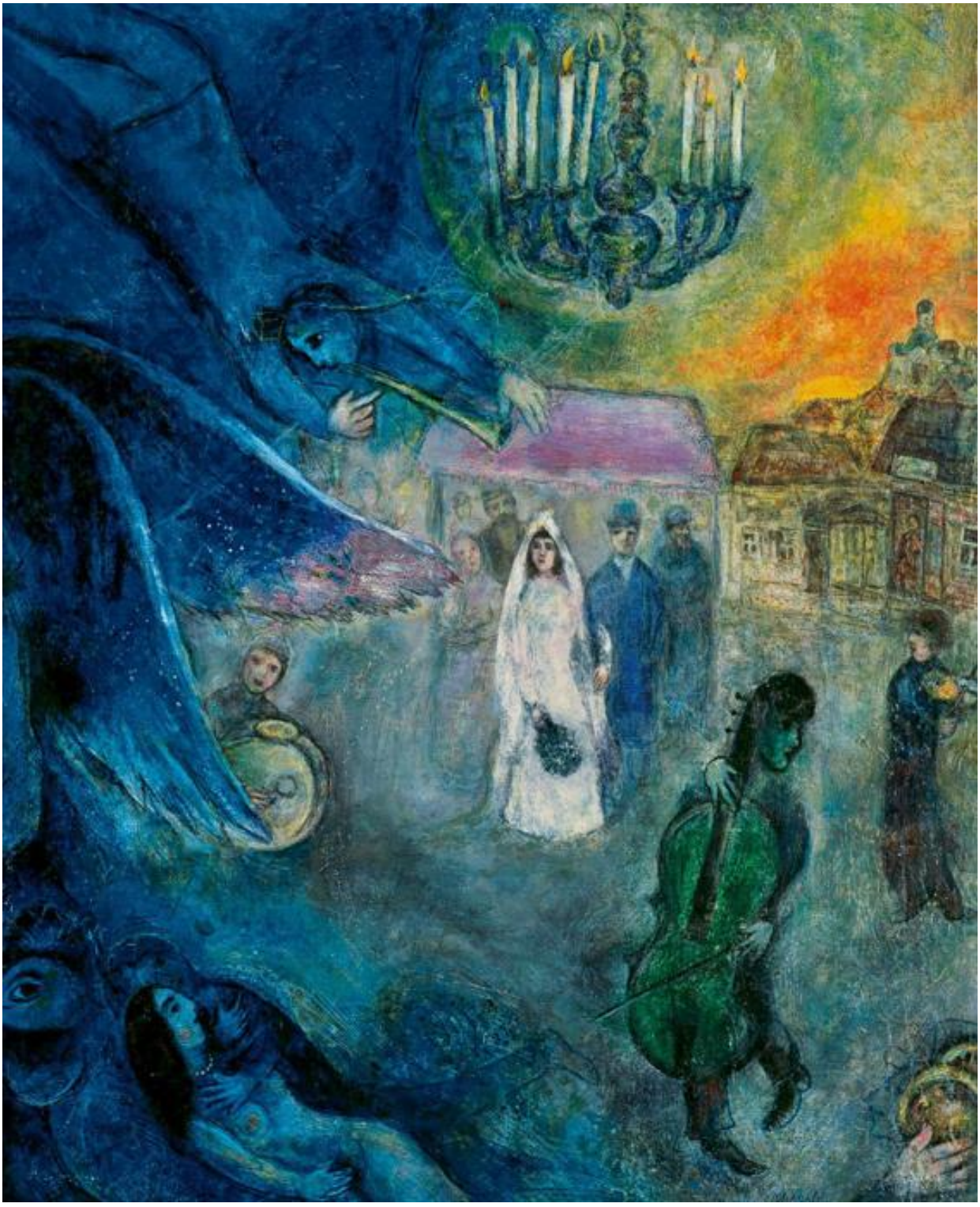
Titlul operei este un omagiu explicit adus cărţii de memorii scrise de Bella, *Lumières allumées* (*Lumini aprinse*), şi reprezentarea reia cu rafinament şi poezie temele esenţiale ale întregii game picturale a lui Chagall: femeia iubită, muzicienii, momentele speciale retrăite în amintire.

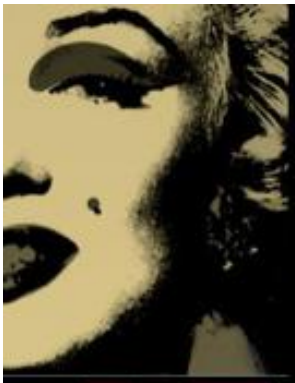
Lumina pare să împartă pânza în două părţi distincte: în dreapta vedem orăşelul său de baştină luminat în amurg şi un baldachin sub care doi îndrăgostiţi se căsătoresc. În spatele lor apar rabinul şi rudele, iar în faţa lor găsim un cântăreţ la violoncel şi un violonist. Silueta Bellei este învăluită de rochia de mireasă care, cromatic, o face să iasă în evidenţă faţă de întreaga compoziţie. Distribuţia spaţială a siluetelor creează un joc circular în jurul femeii iubite, aproape sugerând ideea de protecţie.

În stânga, într-un con de umbră albastră care dă o tonalitate spirituală naraţiunii, vedem o figură înaripată cu chip de capră, galbenă – culoare ce simbolizează divinitatea –, care se pregăteşte să bea dintr-un pahar cu vin de culoarea sângelui.

Jos apare un cocoş, simbol al speranţei, pe spinarea căruia se întind doi îndrăgostiţi; muzica îşi face apariţia şi în această parte a tabloului prin delicatul cântăreţ la flaut care coboară lin din cer şi printr-un tânăr cântăreţ la tobă care se iveşte dintre aripile animalului fantastic.

În centrul compoziţiei, între zona de umbră albastră şi partea mai intens luminată, se găseşte un candelabru cu lumânările aprinse ce armonizează efectul cromatic şi luminozitatea celor două părţi ale tabloului. (LG)

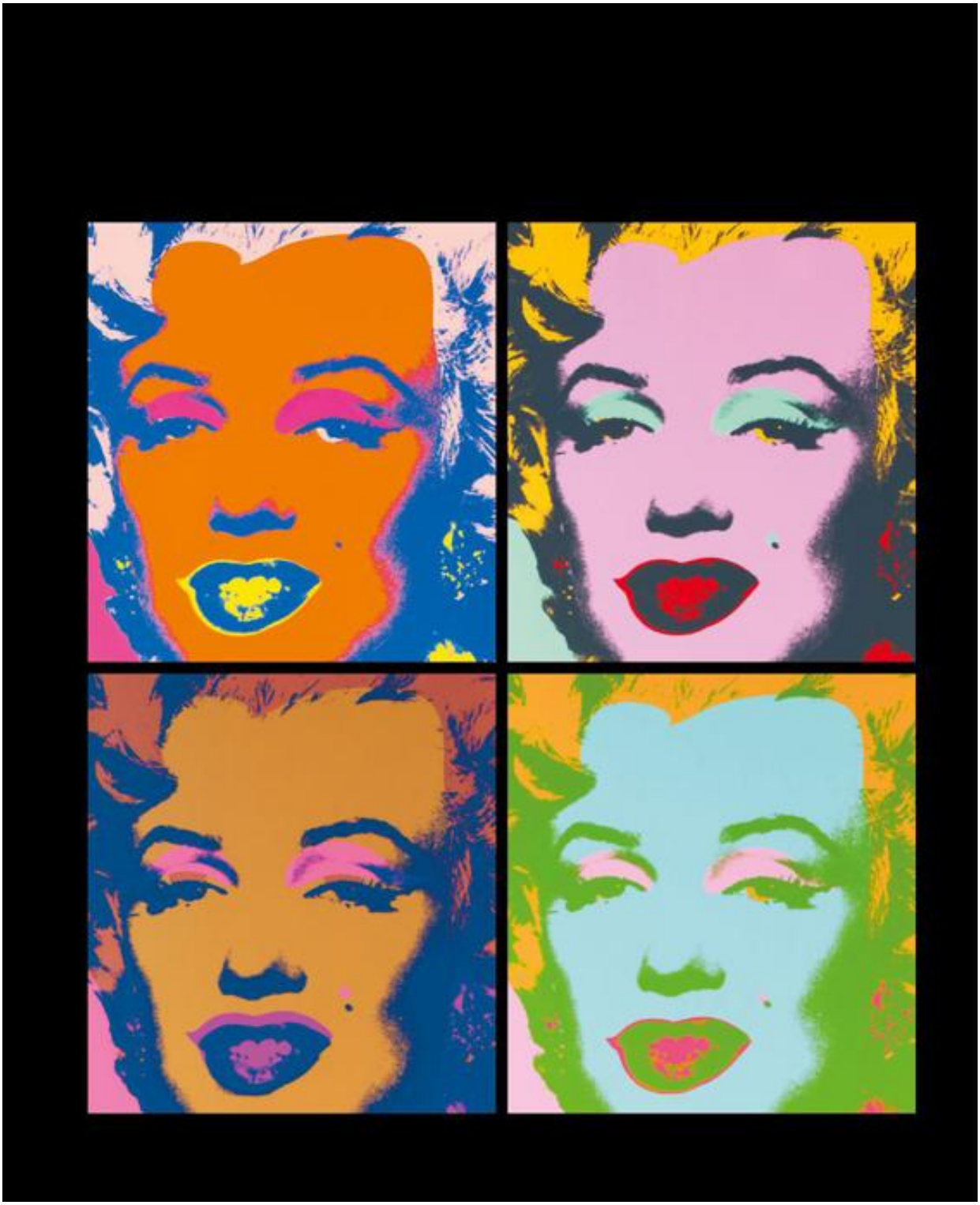


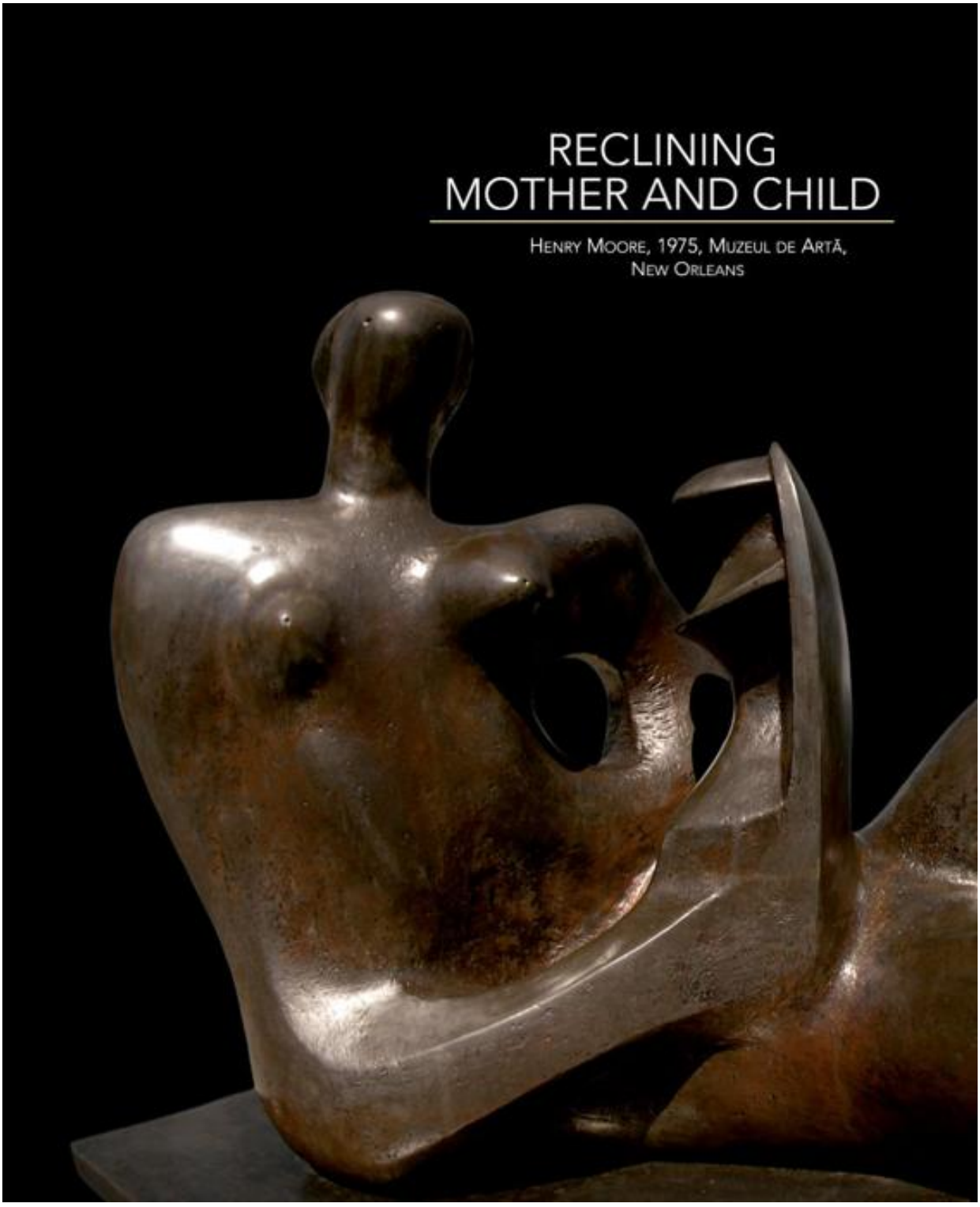


MARILYN MONROE

ANDY WARHOL, 1967, COLECȚIE PRIVATĂ

Exponent de vârf al Pop Art americane, Andy Warhol a fost un artist genial și foarte eclectic. În cariera lui intensă s-a interesat de pictură și de sculptură, de artele decorative, de literatură, de benzi desenate, de fotografie, de teatru și de producții cinematografice. După ce și-a luat licența la Carnegie Institute of Technology din Pittsburgh se mută la New York unde lucrează ca grafician publicitar pentru cele mai mari reviste de modă din oraș. Această slujbă îi permite să intre în contact cu o lume în care obiectul căruia i se face reclamă – prin strategii de marketing evidente – e prezentat accesibil consumatorului indiferent de clasa lui socială sau de nivelul de instruire. Conștient de puterea acestor imagini stereotipe, depersonalizate și făcute familiare, Warhol le transformă pe toate, fără deosebire, în subiecte pentru lucrările sale. Posibilitatea de a reproduce opera de artă introdusă de artist prin tehnica serigrafiei elimină definitiv una dintre calitățile de bază ale operei de artă, anume unicitatea. Chipul lui Marilyn Monroe și cel al lui Jackie Kennedy, cutia de conservă cu supă Campbell și cutia cu Coca-Cola devin astfel simple obiecte ușor de utilizat pentru toți, legate prin faptul că reprezintă mituri ale societății de masă, care în lucrările artistului pierd orice valoare subiectivă și se transformă în imagini de consum. Departe de a fi repetitivă și monotonă, arta lui Warhol devine mitul și oglinda societății americane care folosește și aruncă. Opera propusă aici este una dintre numeroasele reproduceri serigrafiate cu Marilyn ce aparțin bogatului repertoriu al artistului. Este vorba despre un bloc compus din zece foi și a fost datată 1967. Chipul splendid al actriței, cunoscut în toată lumea, este pictat în tonalități puternice și nenaturale; culorile aprinse și saturate cu care sunt tratate diferitele părți ale feței creează contraste cromatice stridente și foarte accentuate care denaturează trăsăturile fizice ale femeii. Warhol nu o înfățișează pe Marilyn cea din realitate și nici mitul sexy al Americii anilor 1950, ci simulacrul ei revizitat, replicat și banalizat. Sunt imagini cu un impact vizual puternic, însă dincolo de buzele cărnoase și de părul tapat se află imaginea rece și abstractă a unui chip atemporal și fără suflet. (SM)




RECLINING
MOTHER AND CHILD
HENRY MOORE, 1975, MUZEUL DE ARTĂ,
NEW ORLEANS

Interesat încă de la începuturile carierei de reprezentarea formelor umane, de raportul dialectic între opera de artă și mediul înconjurător și de cercetarea misterului creației, Henry Moore este unul dintre cei mai interesanți artiști ai secolului XX. Sculpturile lui sunt adevărate studii de formă și, în mod special, el se oprește asupra modului în care forma apare și evoluează din materia ce o compune. Însăși materia – fie ea piatră, lemn, steatit ori bronz – îi sugerează artistului forma ce o conține. El are doar datoria de a reliefa această imagine respectând materia care a creat-o și natura care o primește. Artist al vremii sale și pentru o scurtă perioadă fascinat de teoriile suprarealiste despre subconștient, Moore privește mai ales spre arta din trecut – cea primitivă sud-americană și africană pe care o colecționează – și spre cea vizionară și fantastică întâlnită la Alexander Cozens și William Blake. În aceste expresii artistice, deși departe una de cealaltă ca timp și conținut, Moore regăsește acea vitalitate primordială cu care vrea să-și hrănească lucrările. Înainte de a fi sculptor, Moore este poet și, deși refuză să-și considere operele narative, el reușește să le imprime capacitatea de a evoca sentimente și emoții, făcându-le puternic comunicative. Principiile creației și fecundității, introduse în toate sculpturile sale, sunt sintetizate de artist în imaginea mamei cu pruncul, temă pe care o reproduce pe parcursul îndelungatei sale activități. Aceste subiecte nu sunt aproape niciodată traduse în forme recognoscibile și individuale, ci transformate în sugestii vizuale și emoționale care fac trimitere la ideea arhetipală a „marii feminități". Răspunde acestor caracteristici maiestuosul grup de bronz *Reclining mother and child*, sculptură târzie a lui Moore păstrată în grădina Muzeului de Artă din New Orleans. Locația lucrării este deosebit de sugestivă și subliniază și mai mult interdependența dintre formele omenești și spațiul din jur. De fapt, cele două siluete întinse par viziuni ireale care dialoghează cu natura ce le înconjoară și care le-a generat. Mama are bustul ușor aplecat înainte și picioarele îndoite, poziție care sugerează că își apără fiul, surprins într-o ipostază de nesfârșită blândețe și cu mare forță expresivă. Trăsăturile fizice sunt esențiale și fără vreun caracter individual, pentru a încărca imaginea de valori universale și eterne. (SM)

INDICE

I = legendă foto

3 mai – Împușcarea revoltaților madrileni, 117

A
Academia Regală de Arte San Fernando, Madrid, 117
Adam, 44
Adorația magilor, 69
Africa, 152
Akhenaton, 9
Alegoria Primăverii, 50
Altarul Montefeltro, 48
Alunecarea diavolilor din Arezzo, 39 I
Amanții, 161
America, 6, 166, 170
Amor și Psyche, 110
Amsterdam, 102
Anvers, 94
Apollo din Veii, 12
Appiani, Seramide, 50
Apuleius, 110
Arcimboldo, 88
Arhanghelul Gabriel, 40
Aristotel, 80
Aries, 126
Arnolfini, Giovanni, 46
Artemis, 12
Assisi, 36, 39 I
Aton, 9
Attalos I, 28
Averroes, 80
Avril, Jane, 142

B
Bal la Moulin de la Galette, 133
Baltimore, 145
Bazilica Sfântul Francisc, Biserica Superioară, Assisi, 36, 39 I
Bazilica Sfântul Marcu, Veneția, 109
Bazilica Sfântul Petru, Vatican, 63
Băutori de absint, 130
Belle Époque, 142
Bellini, Giovanni, 66
Benning Cocq, Frans, căpitan, 102
Bergson, Henry, 162
Bernini, Gian Lorenzo, 98
Biblioteca Marciana, 109
Bilhères de Lagraulas, cardinal, 59
Bird (Pasăre), 166
Biserica San Domenico, Cortona, 44
Biserica San Giorgio, Veneția, 123
Biserica Santa Felicità, Florența, 84
Biserica Santa Maria delle Grazie, Milano, 56
Biserica Santa Petronilla, Roma, 59
Blake, William, 173
Bosch, Hyeronimus, 72
Botticelli, Sandro, 50, 76
Bramante, Andrea, 80
Brâncuși, Constantin, 156
Bretania, 138
Bronzurile din Riace, 19
Bruges, 46
Buddha din Gandhara, 30
Bunavestire, 40, 44

C
Cairo, 9
Cal în galop, 25
Cal așezat pe o rândunică în zbor, 25
Canaletto, 109
Canova, Antonio, 110
Capela Cesponi, Florența, 84
Capela Sixtină, Vatican, 76, 84
Caravaggio, 90, 104
Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, 170
Carol al VIII-lea, 59
Carol al X-lea, 118
Carter, Howard, 9
Castelfranco Veneto, 64
Catedrala Notre-Dame, Anvers, 94
Catedrala Notre-Dame, Paris, 113
Catedrala Santa Maria del Fiore, Florența, 63
Cele patru anotimpuri, 88
Cele Trei Grații, 50
Cennini, Giovanna, 46
Centre Pompidou, Paris, 156
Cerber, 98
Ceres, 98
Cézanne, Paul, 145, 151
Chagall, Bella, 168
Chagall, Marc, 168
China, 25
Ciclu de fresce din viața Sfântului Francisc, 36
Cina cea de Taină, 56
Coborârea de pe Cruce, 96, 97 I
Corot, Camille, 145
Cortona, 44
Cozens, Alexander, 173
Crucificare, 32

D
Dali, Gala, 162
Dali, Salvador, 162
Daniel, 40
Dansul, 154
Dante, 149
David, 63
David, Jacques-Louis, 113
De Chirico, Giorgio, 162
De Kooning, Willem, 166
Degas, Edgar, 130, 133
Dejun pe iarbă, 126
Del Giocondo, Francesco, 66
Delacroix, Eugène, 118
Delft, 106
Della Rovere, Guidobaldo, duce de Urbino, 87
Di Duccio, Agostino, 63
Discobolul, 15
Discobolul Lancellotti, 15
Disputa Sacramentului, 80
Divan Japonez, 142
Divina Comedie, 149
Domnișoarele din Avignon, 151
Domul din Siena, 32
Donatello, 63
Duccio di Buoninsegna, 32
Dürer, Albrecht, 69

E
Edo, 121
Egipt, 6, 90
Enea și Anchise, 98
Epicur, 80
Ermitaj, Sankt-Petersburg, 154
Eros, 50
Etica, 80
Euclid, 80
Eva, 44, 72
Evanghelii, 70
Expoziția Internațională de Artă și Tehnologie, Paris, 164
Ezechiel, 40

F
Fata cu turban, 106
Fecioara Maria, 32, 48, 55, 59, 90
Femei tahitiene pe plajă, 138
Filip al IV-lea, 112
Flandra, 94
Flora (sau nimfa Chloris), 50
Florența, 40, 50, 63, 66, 69, 84, 87
Fovi, 154
Fra Angelico, 44
Frachon, Renée, baroneasă, 156
Franța, 113, 118, 124, 136
Furtuna, 64

G
Gal murind, 27, 28
Galateeni, 28
Galeria Doria Pamphilj, Roma, 90
Galeria Tretiakov, Moscova, 158
Galeria Uffizi, Florența, 40, 50, 69, 87
Galleria Borghese, Roma, 98
Galleria dell'Accademia, Florența, 63
Galleria dell'Accademia, Veneția, 64
Gandhara, regiune, 30
Gansu, provincie, 25
Gauguin, Paul, 138
Gânditorul, 149
Ghirardini, Lisa, 66
Ghirlandaio, 76
Giorgione, 64
Giotto, 36, 39 I
Giverny, 134
Goliat, 63
Gorky, Arshile (Vosganik Manoog Adoyan), 166
Goya, Francisco, 117
Grădina desfătărilor lumești, 72
Grecia, 19
Guernica, 164
Guilbert, Yvette, 142

H
Hades, 98
Haga, 106
Han, 24
Hayez, Francesco, 124
Heraclit, 80
Hercule, 12
Hokusai, Katsushika, 121
Hristos, 44, 55, 59, 84, 94
Hristos mort, 55

I, Î
Ieremia, 40
Iisus, 32, 44, 48, 57, 69
Intrarea în Ierusalim, 32
Ioan Evanghelistul, 55, 94
Iosif, 70, 90
Isaia, 40
Italia, 69, 117, 124
Iuliu al II-lea, papă, 76, 80
Înălțare, 109
Încoronarea lui Napoleon, 113

J
Japonia, 121, 132
Joséphine, împărăteasă, 113

K
Kandinsky, Wassily, 158
Kennedy, Jackie, 170
Klimt, Gustav, 154
Kremlin, 158
Kunsthaus, Zürich, 168

L
Lanzhou, 25
Las Meninas, 104
Laura (Laura di Noves, muza lui Petrarca), 40
Lecția de anatomie a profesorului Tulp, 102
Leonardo da Vinci, 56, 66
Libertatea conducând poporul, 118
Lido, 109
Logodna Fecioarei, 70
Londra, 30, 46, 109
Lorenzo di Pierfrancesco, 50
Lorenzo Magnificul, 50
Lorrain, Claude, 123
Lucrețiu, 50
Lumières allumées (Lumini aprinse), 168
Luminile cășiniciei, 168

M
Madrid, 72, 104, 117, 164
Maestà, 32
Magi, 69
Magritte, René, 167
Manet, 126
Mantegna, Andrea, 55
Mantova, 55
Marea Adriatică, 109
Marele val, 121
Margareta, infantă, 104
Maria, 40, 44, 55, 69, 70
Maria Magdalena, 55
Mariana de Austria, regină, 104
Marilyn Monroe, 170
Martini, Simone, 40
Masca lui Tutankhamon, 9
Matisse, Henri, 154
Mauritshuis, Haga, 106
Medici, familie, 50, 66
Menga, Anton Raphael, 117
Mercur, 50, 98
Michelangelo, 59, 63, 76, 80, 84, 94
Michiel, Marcantonio, 66
Milano, 48, 55, 66, 70, 88, 124
Miró, Joan, 166
Miron, 15
MoMA, New York, 136, 142, 151, 162, 166
Mona Lisa, 66
Monet, Claude, 133, 134
Mont Sainte-Victoire, 145
Montefeltro, Federico de, duce de Urbino, 48
Moore, Henry, 173
Mormântul Leilei, Wuwei, 25
Moscova, 158
Moscova I – Piața Roșie, 158
Munch, Edvard, 146
Munch-muzeet, Oslo, 146
Mumele Fuji, 121
Murat, general, 117
Musée d'Orsay, Paris, 126, 130, 133, 134, 138
Musée des Arts Decoratifs (Muzeul de Arte Decorative), Paris, 149
Museo dell'Opera del Duomo, Siena, 32
Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 164
Museo Nazionale Romano (Muzeul Național Roman), Roma, 15
Muză adormită, 156
Muzeele Capitoline, Roma, 27
Muzeele Vaticane, Vatican, 72, 76
Muzeul de Artă, Baltimore, 145
Muzeul de Artă, New Orleans, 173
Muzeul de Istorie al Provinciei Gansu, Lanzhou, 25
Muzeul Diocezan, Cortona, 44
Muzeul Egiptean, Cairo, 9
Muzeul Etrusc de la Villa Giulia, Roma, 12
Muzeul Luvru, Paris, 22, 66, 88, 110, 113, 118
Muzeul Național din Reggio Calabria, 19
Muzeul Prado, Madrid, 72, 104, 117
Muzeul Rodin, Paris, 149

N
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), fotograf, 133
Napoleon, 113
National Gallery, Londra, 46
National Gallery of Art, Washington D.C., 123
Nero, 19
New Orleans, 173
New York, 136, 142, 151, 161, 162, 166, 170
Noapte înstelată, 136

Noul Testament, 26
Nuduri (ignudi), 76
Nuferi albaştri, 134

O
Opera del Duomo, Florenţa, 62
Oslo, 146
Österreichische Galerie, Viena, 152
Ovidiu, 50, 98

P
Pakistan, 30
Palatul Ducal (Palatul Dogilor), Veneţia, 109
Palatul Vatican, 80
Paris, 22, 66, 88, 110, 113, 118, 126, 130, 133, 134, 138, 142, 149, 156, 164
Parnassus, 80
Patimile lui Hristos, 32
Pergam, 28
Persistenţa memoriei (sau Ceasurile moi), 162
Petrarca, Francesco, 40
Piazza della Signoria, Florenţa, 63
Piazzetta San Giorgio, Veneţia, 123
Picasso, Pablo, 151, 164, 165, 166
Piero della Francesca, 48
Pietà, 59, 84
Pinacoteca Brera, Milano, 48, 55, 70, 124
Pissarro, Camille, 133, 138
Pittsburgh, 170
Platon, 80
Pluto, 98
Polinezia, 146
Poliziano, 50
Pollock, Jackson, 166
Pontormo, 84
Pop Art, 170
Popas în timpul fugii în Egipt, 90
Port Lligat, 162
Portret de familie, 104
Portretul soţilor Arnolfini, 46
Poussin, Nicolas, 122
Poveşti din Geneză, 76
Prezentarea la Templu, 94
Primăvara, 50
Prinţipe Pio, munte, 117
Profeţi, 76
Proserpina (Persefona), 98
Provence, 136
Punerea lui Hristos în mormânt, 84

R
Rafael, 70, 80, 94, 126
Răpirea Proserpinei, 98
Reclining Mother and Child, 173
Reggio Calabria, 19
Rembrandt (Rembrandt van Rijn), 102
Renoir, Pierre-Auguste, 133
Republica Venеţiană, 87
Retablul din Cortona, 44
Riace, 19
Ridicarea Crucii, 94
Rijksmuseum, Amsterdam, 102
Rodin, Auguste, 149, 156
Roma, 12, 15, 19, 27, 62, 76, 90, 98
Romano, Giulio, 94
România, 156
Rondul de noapte, 102
Rossellino, Antonio, 62
Rubens, Peter Paul, 94, 117

S, Ş
Saint-Paul-de-Mausole, clinică, Saint-Rémy-de-Provence, 126
Sala Incendiului din Borgo, Vatican, 80
Sala lui Constantin, Vatican, 80
Sala lui Heliodor, Vatican, 80
Sala Semnăturii, Vatican, 80
Salonul Refuzaţilor (Salon de Refusés), Paris, 126
Sambre, 167
Sanctuarul Atenei, 28
Sankt-Petersburg, 154
Sărutul (Francesco Hayez), 124
Sărutul (Gustav Klimt), 152
Scipione Borghese, cardinal, 98
Sfântul Francisc, 29 I
Sfântul Francisc îşi dăruieşte pelerina unui sărac, 29 I
Sfântul Ioan, 84
Sibile, 76
Siena, 32
Silla, 19
Socrate, 80
Soderini, Pier, gonfalonier, 62
Sosirea Bucentaurului în ziua de Înălţare, 109
Spania, 104, 117, 165
Stanze per la giostra, 50
Şcoala din Atena, 80
Şcoala Venеţiană, 124

T, Ţ
Templul din Veii, 12
Tiepolo, Giovan Battista, 117
Timaios, 80
Tintoretto, 94, 123
Tiţian, 87, 117, 123, 126
Toulouse-Lautrec, Henri de, 142
Triptiul Coborârii de pe Cruce, 94
Turner, William, 123
Tutankhamon, 6, 9
Ţipătul, 146

U
Urbino, 70

V
Valea Regilor, 9
Varna şi Madonna della Salute la Veneţia, 123
Van Eyck, Jan, 46
Van Gogh, Theo, 136
Van Gogh, Vincent, 136
Van Ruytenburch, Willelm, locotenent, 102
Varano da Camerino, Giulia, 87
Vasari, Giorgio, 64
Vatican, 59, 76, 80
Vechiul Testament, 36
Veii, 12
Velázquez, Diego, 106, 117
Veneţia, 64, 109, 123
Veneţia, Varna şi Santa Maria della Salute, 123
Venus, 50, 87
Venus din Milo, 22
Venus din Urbino, 87
Vermeer, Jan, 106
Verrocchio, 63
Viaţa Sfântului Francisc, 36
Victoria & Albert Museum, Londra, 30
Viena, 88, 152
Virtuţile cardinale şi Legea, 80
Vitebsk, 168
Viziunea de după predică, 128
Volterra, 48

W
Warahol, Andy, 6, 170
Washington, D.C., 123
Windsor Royal Collection, London, 109
Wuwei, 25

Z
Zefir, 44

Pagina 2 Araldo De Luca
Pagina 5 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 6 Araldo De Luca
Paginile 8 şi 9 Araldo De Luca/Arhiva White Star
Paginile 10 şi 11 Araldo De Luca/Arhiva White Star
Pagina 12 stg şi cir Araldo De Luca
Pagina 13 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 14, 16, 17, 18, 20, Araldo De Luca
Pagina 21 stg şi dr, 22 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 23 The Gallery Collection/Corbis
Paginile 24–25 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 26, 27, 28–29 Araldo De Luca
Pagina 28 AISA
Pagina 31 V&A Images, Victoria and Albert Museum
Paginile 32–33 Arhiva Luisa Ricciarini
Paginile 34–35 Archivi Alinari, Florence
Pagina 36 Elio Ciol
Paginile 37, 38, 39, 40 stg, 41, 42–43 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 40 centru Arhiva Scala
Paginile 44–45 Arhiva Scala
Pagina 46 The Bridgeman Art Library/Archivi Alinari, Florence
Pagina 47 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 48 stg şi cir Photoservice Electa prin amabilitate Ministero per i Beni e le Attività culturali
Paginile 49, 50, 51, 52–53, Erich Lessing/Contrasto
Paginile 54–55 AISA
Pagina 56 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 56–57 Arhiva Scala
Paginile 58, 60, 61 Araldo De Luca
Pagina 62 Arhiva Scala
Pagina 63 Summerfield Press/Corbis
Pagina 65 Alfredo Dagli Orti/The Art Archive
Pagina 66 stg şi cir Photoservice Electa/A. Quattrone
Pagina 67 René-Gabriel Ojéda/Photo RMN
Paginile 68–69 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 69 Photoservice Electa prin amabilitate Ministero per i Beni e le Attività culturali
Pagina 70 Arhiva Scala
Paginile 71, 73, 74–75 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 76 şi 77 Muzeele Vaticane
Paginile 78–79 Muzeele Vaticane
Pagina 80 Arhiva Scala
Paginile 81, 82–83 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 84 Photoservice Electa
Pagina 85 Photoservice Electa
Paginile 86–87, 88 stg, 88 centru, 88 dr, 89 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 91, 92–93 Araldo De Luca
Paginile 95, 96 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 96–97 Arhiva Scala
Paginile 98–99 Araldo De Luca/Corbis
Pagina 100 Photoservice Electa/Jemolo
Pagina 101 BPK/Arhiva Scala
Pagina 103 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 104 Arhiva Scala
Pagina 105 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 107 Photoservice Electa/AKG Images
Paginile 108–109 The Royal Collection © 2007, Majestatea Sa regina Elisabeta a II-a
Paginile 110, 111 Mimmo Jodice/Corbis
Paginile 112, 113, 114–115, 116–117, 118–119, 120–121 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 122–123 Photoservice Electa/AKG Images
Pagina 125 Archivi Alinari, Florenţa
Pagina 126 Archivo Iconografico, S.A./Corbis
Pagina 127 AISA
Paginile 128–129, 131 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 132–133 Hervé Lewandowski/Photo RMN
Paginile 135, 137 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 139 AISA
Paginile 140–141 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 143 Burstein Collection/Corbis
Paginile 144–145 Erich Lessing/Contrasto
Pagina 147 Erich Lessing/Contrasto (Edvard Munch, Ţipătul © The Munch Museum/The Munch-Ellingsen Group, SIAE 2008)
Pagina 148 Daher-Van Der Stockt/Gamma/Contrasto
Pagina 149 Giulio Veggi/Arhiva White Star
Paginile 150-151 Erich Lessing/Contrasto (Pablo Picasso, Domnişoarele din Avignon © Moştenire Picasso, SIAE 2008)
Paginile 152, 153 Erich Lessing/Contrasto
Paginile 154–155 Erich Lessing/Contrasto (Henri Matisse, Dansul © Moştenire H. Matisse, SIAE 2008)
Paginile 156–157 Adam Rzepka/Photo CNAC/MNAM/Photo RMN (Constantin Brâncuşi, Muză adormită © SIAE 2008)
Pagina 159 Erich Lessing/Contrasto (Wassily Kandinsky, Piaţa Roşie în Moscova © SIAE 2008)
Pagina 160 Gianni Dagli Orti/The Art Archive (René Magritte, Amanţii © SIAE 2008)
Paginile 162–163 Erich Lessing/Contrasto (Salvador Dalí, Persistenţa memoriei © Salvador Dalí, Fundaţia Gala-Salvador Dalí, SIAE 2008)
Paginile 164–165 Erich Lessing/Contrasto (Pablo Picasso, Guernica © Moştenire Picasso, SIAE 2008)
Pagina 167 Photoservice Electa/AKG Images (Jackson Pollock, Pasăre (Iliri) © SIAE 2008)
Pagina 169 2007 Kunsthaus Zürich (Marc Chagall, Luminile cleniciei © SIAE 2008)
Paginile 170 şi 171 Christie's Images Limited (Andy Warhol, Marilyn © Andy Warho Foundation for the Visual Arts, SIAE 2008)
Paginile 172–173 Blaine Harrington III/Alamy

176 *Dansul*, Henri Matisse (detaliu)

I capolavori dell'arte

Copyright © 2008 White Star s.r.l.
WS White Star Publishers® e o marcă înregistrată a White Star s.r.l.

Piazzale Luigi Cadorna, 6
20123 Milano, Italia
www.whitestar.it

Editura Litera
O.P. 53; C.P. 212, sector 6, București, România
tel.: 021 319 63 90; 031 425 18 19; 0752 568 372;
e-mail: [redacted]

Ne puteți vizita pe
[redacted]

Capodopere ale artei

Copyright © 2018 Grup Media Litera
pentru versiunea în limba română
Toate drepturile rezervate

Traducere din limba italiană: Marina Loghin
Editor: Vidrașcu și fii
Redactor: Ilieș Cărpeanu
Corector: Georgiana Enache
Prelucrare copertă: Bogdan Mitea
Tehnoredactare și prepress: Bogdan Coscaru

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Capodopere ale artei / texte: Lucia Gasparini, Serena Marabelli; ed. proiect: Valeria Manferto de Fabianis; coord. ed.: Giorgio Ferrero; design: Patrizia Balocco Loviselli. – București: Litera, 2018
ISBN 978-606-33-3250-0
ISBN EPUB 978-606-073-542-7
I. Gasparini, Lucia (text)
II. Marabelli, Serene (text)
III. Manferto de Fabianis, Valeria (ed.)
IV. Ferrero, Giorgio (ed.)
V. Balocco Loviselli, Patrizia (design)
73